سہ ماہی

ادبیات

اسلام آباد

اکادمی ادبیات پاکستان

PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081

پی ڈی ایف (PDF) کتب حاصل کرنے اور واٹس ایپ گروپ "کتاب کارنر"
میں شمولیت کے لیے مندرجہ بالا نمبرز کے واٹس ایپ پر رابطہ کیجیے۔ شکریہ

سہ ماہی

ادبیات

اسلام آباد

شمارہ نمبر 102، جولائی تا ستمبر 2014

نگران: شیراز لطیف

مدیر اعلیٰ: نگہت سلیم
مدیر: اختر رضا سلیمی

اکادمی ادبیات پاکستان
پطرس بخاری روڈ، H-8/1
اسلام آباد

ضروری گزارشات

☆ مجلے میں غیر مطبوعہ تحریریں شامل کی جاتی ہیں جن کی اشاعت پر شکریے کے ساتھ اعزازیہ بھی اہلِ قلم کی خدمت میں پیش کیا جاتا ہے۔

☆ شاملِ اشاعت نگارشات کے نفسِ مضمون کی تمام تر ذمہ داری لکھنے والوں پر ہے۔ ان کی آرا کو اکادمی ادبیات پاکستان کی آرا نہ سمجھا جائے۔

☆ نگارشات ان پیج فارمیٹ میں بذریعہ ای میل اس ایڈریس پر بھیجی جا سکتی ہیں:

☆☆☆

nighatsaleem.dir.ce.pal@gmail.com

قیمت فی شمارہ: -/100 روپے (اندرون ملک)　40 امریکی ڈالر (بیرون ملک)
سالانہ (4 شماروں کے لیے) -/400 روپے (اندرون ملک)　160 امریکی ڈالر (بیرون ملک)
(رسالہ اندرون ملک بذریعہ رجسٹری اور بیرون ملک بذریعہ ہوائی ڈاک بھیجا جاتا ہے۔
ڈاک خرچ ادارہ خود ادا کرتا ہے)

طباعت: طارق شاہد 051-9250585
سرکولیشن: میر نواز سولنگی 051-9250578
مطبع:

ناشر

اکادمی ادبیات پاکستان، H-8/1، اسلام آباد

رابطہ: 051-9250587
www.pal.gov.pk, adabiyaat@pal.gov.pk

فہرست

یہ حسن زار تجلی سے پیشتر نہیں تھا (عقیدت)

خورشید بیگ میلسوی	دشت بے آب کو پانی بھی وہی دیتا ہے	7
توقیر تقی	یہ حسن زار تجلی سے پیشتر نہیں تھا	8

چراغ کہتا رہا رات بھر کہانی مری (افسانے)

ذکاء الرحمٰن	تکملہ -2	9
محمد الیاس	بدذات	24
علی تنہا	چوتھی سڑک	28
انور زاہدی	پرانے کھنڈروں میں	35
گلزار حسنین	کیچڑ	43

ستارے ٹکائے پھول بچھائے (غزلیات)

انور شعور	ہماری شام کی مصروفیت ہائے	49
ناصر زیدی	اس کی یادوں کو وہیں چھوڑ کے گھر سے نکلا	51
نثار ناسک	یہ صحرا دور تک پھیلا ہوا ہے	52
جلیل عالی	اس بار سفر میں عجب اسرار کھلا ہے	53
صابر ظفر	کوئی چھپنے میں اب چھپا نہیں....	54
خالد اقبال یاسر	ایسا ہی ہے اُدھر وہ اِدھر مختلف نہیں	55
عزیز اعجاز	نئی جہت کوئی اس میں نکل بھی سکتی ہے	56
شہزاد قمر	بھیڑ میں رہ کے بھی تنہا ہوا	57
امداد آکاش	جنوں آئینہ ہم نے کب دیا سے نکالا	58
محمد حنیف	بارش بنا ہے سراب کس کی خبر ہے	59
ناصر مجید	خواہشیں چھوڑ ضرورت نہیں ہوتی پوری	60
امتیاز الحق امتیاز	ہم جیسے دیکھتے ہیں یہ ویسے دکھائی دیں	61
غضنفر ہاشمی	بہت ہی سہل ہے اس بار ہجر آئی مری	62
نثار ترابی	اے مرے دیدۂ بیدار بہت مشکل ہے	63
افضل گوہر	تمام بوجھ کہاں خاک داں پہ پڑتا ہے	64

فاضل جمیلی	شوخ مزاجوں کے، رنگین طبیعت کے	65
سید انصر	میں بے صدا نہ جہاں میں کسی بھی طور ہوا	66
شمشیر حیدر	یہ رنج رائیگانی سی بہت ہے	67
راکب راجا	میرے ماضی میں بھی آزار بہت ہوتے تھے	68
کاشف حسین غائر	یہ مسافت نہیں آسان، کہا جاتا ہے؟	69
ریاض عادل	گویا کوئی کتاب تھی جو بند ہی رہی	70
منیر فیاض	کیا دیکھ رہا ہے کوئی مہتاب مرے خواب	71
عابد ملک	میں نے لوگوں کو، ان لوگوں نے مجھے دیکھا تھا	72
نعمان فاروق	یہ الگ بات کہ پیاسا نہیں ہم سا کوئی	73
شازیہ اکبر	سمندر ہوں مگر کوزے کی گہرائی میں رہتی ہوں	74

قلم کاغذ پہ ٹھہر کر کسی خوشبو کی طرح ...... (نظمیں)

آفتاب اقبال شمیم	اُس سے ایک اور گفتگو	75
سعادت سعید	بدن شمار	77
ارشاد شاکر اعوان	شہادت	80
قیوم طاہر	خود کلامی	81
وحید احمد	ذخیرہ اندوز	82
ماہ طلعت زاہدی	شعر، چائے اور نغمہ	84
اقتدار جاوید	کیٹری کی ماں	85
حمید شاہین	آنسوؤں سے لباس بن سکتے	88
تحسین آفاقی	میں ایک عہد کے ساتھ دھڑک رہا ہوں!	90
ضیاء الرشید	کوئی پہیلی	91
نوید حیدر ہاشمی	میں کہاں ہوں.....؟	92
محسن شکیل	حادثہ	94
عامر عبداللہ	یہ میں ہوں	96
حفیظ اللہ بادل	خواب شب ظلمت	98
اویس الحسن	شام غم کی	99
سید شہباز گردیزی	عجیب ہوں میں	100

دیارِ غیر سے

ارشد سعید (آسٹریلیا)	جہاں میں ہوں! وہاں سے تم اب مجھے دیکھ سکتے ہو	101
امتیاز علی گوہر (برطانیہ)	ہم جنھیں اپنی زندگی دیں گے	103
طفیل عامر (برطانیہ)	آدمی زر پرست کیسا ہے!	104

کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور

ڈاکٹر محمد سفیان صفی	غالب کی فارسی غزلیات کا منظوم ترجمہ	105

لفظ جوہر سے آب خود نظر سے نکلے (تنقید و تحقیق)

ڈاکٹر اقبال آفاقی	کانٹ: محاکماتی تنقید اور جمالیات	111
محمد پرویش شاہین	مغربی کوہستان کا نسلی اور لسانی جائزہ	131
ڈاکٹر صلاح الدین درویش	ادب ریئلزم سے میجکل ریئلزم تک	140
ایم خالد فیاض	دنیا کا پہلا پکارسک ناول	147

کوئی تری آنکھوں سے بھی دیکھے دنیا کی تصویر (گوشۂ مجید امجد)

سعادت سعید	مجید امجد کی شاعری کے بارے میں چند نکات	153
ناصر عباس نیر	مجید امجد کی نظم کی جمالیات	170
ڈاکٹر ضیاالحسن	پھولوں کی پلٹن .....ایک جائزہ	193
زاہد حسن	بھیگی بھیگی، تھری تھری روشنی	198

ہنری سے ہے ہنر قائم (فنون لطیفہ)

عقیل عباس جعفری	قصور پٹیالہ گھرانہ	201
انعام ندیم	ریشماں	216
انجم جاوید	آفتاب ظفر	219

زبان یار من ترکی..... (عالمی ادب سے تراجم)

ناموتھیس-کس کاریووق/ راسد محمد خان	غلطی	چیچن ادب	223
ناموتھیس-کس کاریووق/ راسد محمد خان	کھلیان	چیچن ادب	224
ایم ایس آندرونوف/ غلام مصطفیٰ سولنگی	قدیم دراوڑی زبانوں کی ٹوٹ پھوٹ کا علوی شماریاتی تجزیہ		225
کملیشور/ انعام ندیم	قصبے کا آدمی	ہندی ادب	243
اکتاویو پاز/ ضیاالمصطفیٰ ترک	روانی	میکسیکن ادب	250
اکتاویو پاز/ ضیاالمصطفیٰ ترک	بالکونی	میکسیکن ادب	252
ارنسٹ ہیمنگوے/ احمد فرہاد	پُل پر [illegible]	امریکی ادب	258

یہ محبت کی زمیں پر میرا مستقبل ہے (پاکستانی ادب سے تراجم)

سندھی

شیخ ایاز/ بشیر عنوان	یہ پھول	261
مصطفیٰ ارباب/ وحیدار سولنگی	تم بولتی رہو	263
شبنم گل/ ماہر ابڑو	خاموشی	264

پشپا ولبھ/ساہر/امابڑو تمہارے خواب 265

پنجابی

سلطان باہو/اسد عباس خان بیت 266
شاہ حسین/اسد عباس خان کافی 267
وزیر آغا/زاہد حسن اوس 268
حنیف باوا/حنیف باوا دو پل بیٹھے 269

پشتو

اسرار طوروم/شفق مصور 274
عبدالقادر خٹک/سلطان فریدی اسی کے دم سے ساپر دماغ ہے میرا 276
صابر علی صابر/اسد اللہ اسد امن 277
شیرین یار یوسف زئی/اسد اللہ اسد دریزہ 278

بلوچی

موہن کمار بلوچ/موہن کمار بلوچ عجیب سا رشتہ 279

سرائیکی

حفیظ اللہ گیلانی/عنایت عادل خزینہ 280
نصیر سرمد/حمزہ حسن شیخ اندھے نے بین بجائی 285
جاوید بخاری/خورشید ربانی تنہائی 286

براہوی

امیر الملک مینگل/خدا بخش شکیب منزل کی جستجو میں جو انساں نہیں بنا 287
وحید زہیر/وحید زہیر لیڈر 288

ہندکو

آصف ثاقب/امتیاز الحق امتیاز چونیاں 291
جعفر سید/ارشاد شاکر اعوان وجود 292
ناصر علی سید/حسام حر لمحوں کا حصار 293

پوٹھوہاری

شیراز طاہر/شیراز طاہر چھوٹے قد کی بڑی عورت 295
فیصل عرفان/فیصل عرفان تبدیلی 299

شنا

رستم نامی/رستم نامی غزل 300

☆☆☆☆

خورشید بیگ میلسوی

دشتِ بے آب کو پانی بھی وہی دیتا ہے
میرے لفظوں کو معانی بھی وہی دیتا ہے

گردشِ وقت پہ ہر پل ہے تصرف جس کا
میرے سانسوں کو روانی بھی وہی دیتا ہے

وہی دیتا ہے حقیقت میں سکونِ خاطر
طبعِ نازک کو گرانی بھی وہی دیتا ہے

عشق کی جوت جگاتا ہے وہی سینوں میں
رواجِ اشک فشانی بھی وہی دیتا ہے

وہی کرتا ہے تکلم کو زمزم آثار
جرأتِ شعلہ بیانی بھی وہی دیتا ہے

وہ جو روپوش ہے آنکھوں سے بظاہر خورشید
اپنے ہونے کی نشانی بھی وہی دیتا ہے

☆☆☆☆

توقیر تقی

یہ حسن زارِ تجلّی سے پیشتر نہیں تھا
ہمارے دل سے تری یاد کا گزر نہیں تھا

درود پڑھتے ہوئے میں تمام ہو جاؤں
مرا وظیفۂ عشق اتنا مختصر نہیں تھا

خوشا کہ مجھ پہ ہوا تیرے نقشِ پا کا ظہور
میں ایسا صاحبِ دل صاحبِ نظر نہیں تھا

سلام اُس پہ محافظ تھا جو رسالت کا
برائے کارِ خدا جب کوئی بشر نہیں تھا

رسولؐ عقل نے بانٹا ہے سب میں رزقِ شعور
بتانِ جہل کو ورنہ خدا کا ڈر نہیں تھا

ہم اہلِ عشق مقلد ہوئے ابوذرؓ کے
وگرنہ ہجر گزاروں کا کوئی گھر نہیں تھا

یہ رزقِ نعت تبرک اُسیؐ کا ہے توقیرؔ
وگرنہ فکر کا پھیلاؤ اس قدر نہیں تھا

☆☆☆☆

ذکاالرحمٰن

تکلیمیہ-2

رات، اپنا شوریلا اور شوریدہ حصہ گزار چکی تھی اور اپنی عمر کے دوسرے زمانے میں داخل ہو چکی تھی، ریشمی زمینوں اور عمیق فکری خاموشیوں کا زمانہ۔

ڈوشو دادا اور اُس کا فاضل دوست دادا اور دو، بائیں باغ میں اپنی شجری وجودیت لیے کھڑے تھے اور ساتویں سبز شجری گروہ میں شمولیت کے بعد، مکمل شمولیت تک پہنچنے کے لیے، اگلے درجے میں داخل ہونے کی تمنا کر رہے تھے۔ وہ اور اُس کا فاضل دوست دادا ابھی یہ سوچ ہی رہے تھے کہ اُس سے اگلے درجے میں شمولیت کا طریق معلوم کریں کہ ووشو خود ہی بول اُٹھا۔ اُس کے بولنے میں بیک وقت اچھی اور بُری خبر تھی:

—— مجھے افسوس ہے تمہارا فاضل دوست دادا، شمولیت کے اِس درجے سے آگے نہیں جا سکتا۔ آگے جا کر ہمارے موضوعات اور ہماری زبان اور ہماری اصطلاحیں اِس قدر رقیق ہو جائیں گی کہ تمہارا فاضل دوست دادا، اپنی تمام فضیلت کے باوجود، اتنے بڑے نئے پن کو سہار نہیں سکے گا۔ بلاشبہ کہ تمہارا فاضل دوست دادا اپنے ذہن سے پرانے پن کے بہت سے جالے اُتار چکا ہے اور بہت سی گرد صاف کر چکا ہے، لیکن پرانے پن کو اتنا کمزور اور اتنی آسانی سے فنا ہو جانے والا مت سمجھو۔ پرانے پن کو کتنا ہی رَوند دیا جائے اور مسل دیا جائے اور کتنے ہی نچلے درجے تک لے آیا جائے، وہ جلتے دیتا رہتا ہے۔ پرانے ذہنوں کے کسی ان دیکھے قدیم گوشے پر ایک چھوٹی موٹی چھپکلی چپکی رہتی ہے۔ اس چھپکلی کی کوئی آواز تو نہیں ہوتی لیکن جس کے اندر کا زہر بولتا رہتا ہے ——

ساتویں سبز شجری گروہ میں شمولیت کے درجے طے کرنے کے لیے بالکل تازہ اور بالکل شبنمی ذہن کی ضرورت ہوتی ہے۔ لہٰذا شمولیت کا اگلا درجہ طے کرنے کے لیے تمہیں اپنے فاضل دوست دادا کو یہیں چھوڑنا پڑے گا اور سفر کا اگلا مرحلہ اس طرح طے کرنا پڑے گا کہ صرف میں تمہارے ساتھ ہوں گا۔ اپنے فاضل دوست دادا سے پوچھ لو، اور خود بھی فیصلہ کر لو کہ یہ صورتحال تمہیں قبول ہے کہ نہیں؟

اُس کا فاضل دوست دادا، شمولیت کے اس درجے تک بہر حال آ چکا تھا۔ وہ فوراً بات کی تہہ تک پہنچ گیا اور اپنے آگے جانے کی قلت کو فوراً جان گیا اور رضامند ہو گیا۔ شاید اُس کی یہی فراخدلی تھی، اپنے توجیہ کی حدود پہچاننے کی اور ان حدود کو تسلیم کرنے کی یہی دیانت تھی کہ اُس کو شمولیت کے اس درجے تک لے آئی تھی۔ اُس کے قدیم ذہن کے کسی ان دیکھے گوشے پر وہ چھپکلی چپکی ہوئی تھی یا نہیں، ایک بات طے تھی کہ اُس نے آگے جانے کے امتناع کا بُرا نہیں مانا تھا۔ اس جانکاری اور فراخدلی اور پہچان اور تسلیم نے اُسے شکر گزاری کا جذبہ دیا اور وہ جہاں تک پہنچ گیا تھا وہیں تک ٹھہرے رہنے کا بے غصہ حوصلہ دیا۔ ہمیں چاہیے کہ ہم بے غصہ حوصلے والوں کو سلام کریں۔

مکمل رضامندی حاصل کرنے کے بعد، وہ اپنے فاضل دوست دادا کو وہیں چھوڑ کر، اُس کے ساتھ نکل کھڑا ہوا۔

یہ سفر پیدل سفر تھا اور عجیب سفر تھا۔ اس عجیب پیدل سفر کے دائرے میں داخل ہو کر اُس کو یقین ہو گیا کہ اُس کا فاضل دوست دادا واقعی یہ سب کچھ نہ سہار سکتا۔

وہ فراخ پیشانی پر جھولتی ہوئی لٹ والا، وہ اپنا پہلا تعارف طوفانی رات مسافر کی حیثیت سے کروانے والا ——— وہ جب تک اُس کے ساتھ رہتا مکمل بے لفظی میں رہتا اور اپنے لمبے سنہرے بالوں میں انگلیاں پھیرتا رہتا، اور جب چلتے چلتے اُس سے جدا ہو کر، معلوم نہیں کہاں اِدھر اُدھر چلا جاتا تو بھی اُس کا بے لفظ وجود اُس کے ساتھ ساتھ رہتا۔ اُس کا اچانک جدا ہونا، آہستہ آہستہ اوجھل ہوتے عمل کی طرح تھا، بعض اوقات اچانک غائب ہو جانے والے عمل کی طرح۔ وہ اس طرح جدا ہوتے سمے کوئی اعلان نہیں کرتا تھا اور اُس کے پیچھے اُس کے ساتھ صرف اُس کی خاموشی جاتی تھی ——— ایک ابدی سی چُپ، ایک ازلی سناٹا۔ یہ ابدی چُپ اور یہ ازلی سناٹا اور یہ کائنات گیر بے لفظی، روٹھے کی طرح نہیں تھی۔ یہ جاننے کے بعد بے خبر ہو جانے کی طرح تھی۔ اُس کے زرد، دُور ہوتے چہرے کی ساخت، اُس کے اندر کچھ ایسا احساس جگاتی تھی کہ جیسے کوئی چاندنی سے گرمائش اخذ کر رہا ہو، جیسے کوئی خزاں میں پھول اُگا رہا ہو۔ اُس کو یقین ہو گیا کہ اُس کی پیدائش کا بنیادی خاصہ ہی ابد کی خاموشی اور ازل کا سناٹا اور کائنات کی بے لفظی ہے۔

اس عجیب و غریب پیدل سفر کی مدت میں، اور یہ مدت زمانوں و مکاں سے آگے نکل جانے والی مدت تھی، اُس نے صرف یہ کیا:

——— میں تمہیں جن کے پاس لے کر جا رہا ہوں، اُن کے پاس پہنچ کر تمہارے ذہن میں سوالات خود بخود پیدا ہوں گے۔ یہ سوالات، اُن کی اور تمہاری طرف سے، نئے سوالات اور نئے جوابات پیدا کریں گے۔ خود بخود۔ فی البدیہی اور برجستہ۔

اُس کے غیاب وحضور کے سائے سائے، یہ پیدل سفر جب اپنے اختتام پر پہنچا تو یہ اختتام، بارش کے جمع ہوئے پانی کا ایک شفاف سا تالاب تھا اور اُس تالاب کے کنارے، ایک کیکر کے پہلو میں قدرے عمر رسیدہ، باریش شجر کھڑا تھا۔ اور جب اُس نے مجھ کو اس کے سامنے لے جا کر کھڑا کیا تو واقعی میرے اندر فی البدیہہ اور برجستہ سوالات خود بخود وارد ہونے لگے:

میں:

——— اے عمر رسیدہ باریش شجر! لوگ اپنے بازو اِدھر اُدھر کیوں ہلاتے لہراتے ہیں؟

عمر رسیدہ باریش شجر:

——— اپنا سوال واضح کرو!

میں:

——— میرا مطلب ہے، جب لوگ باتیں کرتے ہیں تو اپنے بازوؤں کو اِدھر اُدھر کیوں حرکت دیتے ہیں؟

عمر رسیدہ باریش شجر:

——— تم مسکراتے کیوں ہو؟ بعض اوقات تم اپنا پاؤں زمین پر زور سے کیوں پٹختے ہو؟

میں:

——— لیکن اے بزرگ، دانا شجر! ان دونوں باتوں میں کوئی مطابقت نہیں ہے۔ میں بات کرتے ہوئے مستقل نہیں مسکراتا، اپنا پاؤں زمین پر مسلسل نہیں پٹختا۔ جب کہ لوگ، بات کرتے ہوئے، اپنے بازو اِدھر اُدھر، دائیں بائیں، ہلانا لہرانا روک ہی نہیں سکتے۔

عمر رسیدہ باریش شجر:

...... میں کوئی یقینی جواب نہیں دے سکتا۔ ممکن ہے کہ ان کا بازوؤں کا ہلانا لہرانا، اُن کی ابلاغی اور ترسیلی کیفیت کا استقلال ہو اور وہ اپنے اِس استقلالی دائرے سے باہر نہ نکل سکتے ہوں اور اپنے بازوؤں کی

حرکت نہ روک سکتے ہوں۔ کیا تم اپنی مُسکراہٹ کو مستقل روک سکتے ہو؟

مَیں:

——اے بارِش شجر! میں ہر وقت اور ہر شے اور ہر موقعے پر نہیں مُسکراتا، بلاشبہ کہ جب مُسکراہٹ آتی ہے تو میں اپنی مُسکراہٹ کو نہیں روک سکتا۔ لیکن مُسکراہٹ کبھی کبھی آتی ہے۔ اور اگر کبھی چاہوں تو مُسکرانے سے رُک بھی جاتا ہوں۔

عمر رسیدہ بارِش شجر:

——یہ دُرست ہے۔ لیکن لوگ بھی اپنے بازو ہر وقت ایک ہی طریق سے نہیں ہلاتے جُلاتے۔ کبھی ایک طرح ہلاتے جُلاتے ہیں اور کبھی دوسری طرح۔ کبھی کبھی میرے خیال میں، وہ اپنے بازو کبھی نہیں ہلاتے جُلاتے۔ اُن کے بازوؤں پر ساکن ہونے کے لمحے بھی آتے ہیں۔

[چھوٹے چھوٹے ستاروں جیسے، زرد پھولوں سے لدے کیکر کے پہلو میں تکیے میں ایک طویل وقفہ]

عمر رسیدہ بارِش شجر:

——اچھا یہ بتاؤ اُن لمحوں میں تمہارا سوچیہ خیالیہ کیا ہوتا ہے جب لوگ اپنے بازوؤں کو حرکت دے رہے ہوتے ہیں، یعنی اُن لمحوں میں تمہارے سوچیے خیالیے کی کیفیت کیا ہوتی ہے؟

مَیں:

——اُن لمحوں میں، میرے ذہن میں آنے والے تمام سوچیے خیالیے حُمق کے لاحقوں کے ساتھ آتے ہیں۔ بازوؤں کو حرکت دینے والے تمام منظر احمقانہ لگتے ہیں۔ لیکن مجھے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ بازوؤں کو حرکت دینے والا ایک، بازوؤں کو حرکت دینے والے دُوسرے کو احمق نہیں سمجھتا۔ اگر وہ اپنی اِس حرکت کی وجہ سے ایک دوسرے کو احمق سمجھنے لگیں تو، خوامخواہ بازو ہلانے لہرانے بند کردیں۔

عمر رسیدہ بارِش شجر:

——شاید تمہارا کہنا ٹھیک ہو، لیکن یہ اتنی آسان اور سادہ بات نہیں ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ بازو ہلانے والوں کو دیکھ کر تم اَور کیا کیا سوچتے ہو، تمہیں کیسے کیسے دھیان آتے ہیں؟

مَیں:

——آپ نے ایک سوال میں ایک اور سوال شامل کردیا ہے۔ بہر حال، میں یہ بھی سوچتا ہوں کہ یہ

ابھی آپس میں دست و گریبان ہو جائیں گے۔ مجھے یہ دھیان بھی آتے ہیں کہ یہ کسی بات پر یا کسی مسئلے پر بہت اہم اور پُرجوش بحث کرتے کرتے کوئی انتہا پسند، جذباتی اقدام کر بیٹھیں گے۔

عمر رسیدہ باریش ٹیچر:

—— تو بات یہاں تک پہنچی کہ زور زور سے بازو ہلانے والے لوگ، تمہیں احمق لگتے ہیں، آپس میں دست و گریبان ہو جانے والے لگتے ہیں اور پُرجوش بحثیں کرنے والے لگتے ہیں، اور انتہا پسندانہ جذباتی اقدام کرنے والے لگتے ہیں۔

مَیں:

—— جی ہاں اے بزرگ باریش ٹیچر! لیکن اس کے ساتھ ساتھ مجھے یوں بھی لگتا ہے کہ یہ لوگ کچھ کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں لیکن حقیقتاً کچھ کر نہیں رہے ہوتے۔

عمر رسیدہ باریش ٹیچر:

—— اگر تمہاری اس بات کو، تمہاری مُسکراہٹ والی بات پر منطبق کیا جائے تو یہ کہا جائے گا کہ جب تم مُسکراتے ہو تو مُسکراتے ہوئے نظر آتے ہو، حقیقتاً تم مُسکرا نہیں رہے ہوتے۔

مَیں:

—— اگر میں مان بھی لوں کہ جب میں مُسکرا رہا ہوتا ہوں تو حقیقتاً مُسکرا نہیں رہا ہوتا، تب بھی ایسا ہمیشہ تو نہیں ہوتا۔ یہ بھی کہ جب میری مُسکراہٹ حقیقی نہیں ہوتی تو مجھے شعور ہوتا ہے کہ میری مُسکراہٹ حقیقی نہیں ہے۔

عمر رسیدہ باریش ٹیچر:

—— تو گویا بازو ہلانے لہرانے والے لوگوں کو شعور نہیں ہوتا کہ وہ بازوؤں کو حرکت دے رہے ہیں؟

مَیں:

—— ممکن ہے کہ انہیں شعور ہوتا ہو لیکن اُن کا شعور صرف حِسّی شعور ہوتا ہے۔

عمر رسیدہ باریش ٹیچر:

—— فرض کرو تم ایک ایسے شخص سے باتیں کر رہے ہو جس کو بازو ہلانے لہرانے کی عادت ہے۔ اچانک تم اُس سے کوئی بات کہتے ہو اور وہ تمہاری یہ بات سُن کر بازو ہلانا لہرانا بند کر دیتا ہے اور صرف بات

کرنے لگتا ہے۔ کیا اُس نے احمق ہونا، دست و گریبان ہونے کی کیفیت میں ہونا اور پُر جوش بحث کرتے کرتے انتہا پسند جذباتی اقدام کے خطرے میں ہونا ترک کر دیا ہے؟

میں:

—— نہیں، اِس کے بالکل برعکس میں پریشان ہو جاؤں گا کہ کہیں میں نے کوئی ایسی بات تو نہیں کہہ دی جس نے اُس کے جذبات کو مجروح کر دیا ہو اور وہ ناراض ہو کر اپنے بازو ہلانے لہرانے سے دستبردار ہو گیا ہو۔

[کیکر کی خاردار شاخوں پر، ستاروں کی طرح مُسکراتے ہوئے زرد پھولوں نے اپنی مست خوشبو تیز دھوپ میں بکھیرنی شروع کر دی ہے۔ یہ خوشبو، کالے ہرنوں کے لیے ایک سندیسہ ہے۔ کئی کالے ہرن، اپنی ہرنیوں کے ساتھ، یہ سندیسہ پا کر، کیکر کے معطر سائے تلے آ جاتے ہیں اور گہرے گہرے سانس لینے لگتے ہیں۔ اُن میں ایک کستورا ہرن بھی ہے جس کی مُشکِ نافہ، کیکر کے پھولوں کی خوشبو میں مکمل مِل جاتی ہے۔ تنکیبہ، ایک اور طویل وقفے میں چلا جاتا ہے۔ میں عمر رسیدہ، باریش شجر کی طرف دیکھتا ہوں۔ اُس نے چُپ شانتی اوڑھ لی ہے اور میں نہیں جانتا کہ چُپ شانتی عمر رسیدہ، باریش شجر سے کب اُترے گی۔ میں عمر رسیدہ باریش شجر کی طرف ایک بار پھر استفہامیہ دیکھتا ہوں۔ وہ مجھے ایک حزنی مُسکراہٹ دیتا ہے۔]

عمر رسیدہ باریش شجر:

—— کیکر کے پھولوں کی تیز خوشبو اور کستورے ہرن کی مُشکِ نافہ اپنے ساتھ لے کر، میرے ساتھ آؤ!

عمر رسیدہ، باریش شجر مجھے اپنے ساتھ لے کر جنوبی قصبے کی طرف چل کھڑا ہوا۔ یہ بھی پیدل سفر تھا اور اس پیدل سفر نے میرے پاؤں میں جتنے چھالے اُبھارے اور جتنے کانٹے چبھوئے اُن سے میں نے تخمینہ لگایا کہ یہ کئی سو فرسنگ کا سفر تھا۔ یہ کئی سو فرسنگ بھی ہو سکتے ہیں، کئی سو میل بھی ہو سکتے ہیں، کئی سو راتیں برس بھی ہو سکتے ہیں اور کئی سو نوری سال بھی ہو سکتے ہیں۔

اور جب اُس نے مجھے اِس جنوبی قصبے کے ایک چوبارے میں سکونت دے دی تو مکمل بے تعلقی کے ساتھ اُس سے جدا ہو گیا۔ اچانک جدائی۔ اچانک بھی، آہستہ آہستہ بھی۔ وہی بے اعلانیت۔ وہی خاموشی۔ وہی ازلی سی چُپ۔ وہی ابدی سی خاموشی۔ جیسے کوئی چاندنی سے گرمائش اخذ کر رہا ہو۔

اُس نے جنوبی قصبے کے چوبارے کا تفصیلی جائزہ لیا —— مٹی کے تیل سے روشن ہونے والی لالٹین، تیلیوں سے بھری ہوئی ماچس کی ڈبیا، ماش کی دال سے اَدھ بھرا مٹی کا گھڑا، کچی اینٹوں کا چولہا، مٹی کی ہنڈیا، چِری ہوئی بے ڈھنگی لکڑیوں کا ڈھیر، خشک آٹے سے لبالب مٹی کی تین پراتیں، بان کی ڈھیلی چارپائی —— اور عقبی دریچے سے باہر، کپاس کے وسیع و عریض کھیتوں میں جُھکی جُھکی چُنیوں کے کپاس چننے کا منظر۔ کبھی کبھی کوئی ایک آدھ فقیر، اُلجھے بالوں والا اور دریدہ لباس والا، اپنی کلائیوں کے موٹے موٹے کڑے اور چمٹا بجاتا ہوا اِس منظر میں سے بے نیازانہ گزرتا ہوا۔

جب وہ مکمل بے تعلقی کے ساتھ واپس آیا تو اُس کے ساتھ ایک مشتعل کسان قصباتی لڑکی بھی تھی۔ اُس نے اُس مشتعل کسان قصباتی لڑکی کا اُس سے تعارف کروایا اور خود پھر اُس سے جدا ہو گیا۔ اُس لمحے —— تم اُس لمحے کو ارضی وقت کا ایک لمحہ کہہ لو یا نوری زماں کا ایک ثانیہ کہہ لو۔ اُس لمحے میں نے اور اُس مشتعل کسان قصباتی لڑکی نے اپنی ہم رشتگی کے آغاز کا بے آواز، بے تحریر، معاہدہ باہم، بے حُجت، منظور کر لیا۔ میں نے اپنا، سفر کی دُھول سے اٹا وجود، تھکی پیشانی اور تھکی آنکھوں سمیت اُس کے گلاب خیز شانوں پر رکھ دیا اور اُس کے سرسوں کے تیل سے چپچپے بالوں کی روشنائی میں انبساط کا وہ پیغام تلاش کیا جو اُس کی گردن کی تھرتھراتی رگیں مسلسل نشر کر رہی تھیں۔ اُس کی زندگی آمیز آنکھوں میں ایک شفاف تھکن تھی، پانی لگے کھیتوں پر اُڑتی پیاسی چڑیوں کی معصومی تھی، یادوں سے آزاد ہونے کی ذکت تھی۔ اُس کے ہونٹوں پر علوی مسکراہٹ، خبر نہیں کون سے آسمان سے اُتری تھی کہ میں اُس کے ساتھ چوبارے میں آباد ہو گیا۔ تب میں نے بان کی ڈھیلی چارپائی پر یوں لیٹ کر جیسے میں اِس پر ہمیشہ سے لیٹتا چلا آیا ہوں، اپنے تھیلے میں سے کاغذوں کا ایک پلندہ نکالا اور اپنی بے اعلان منکوحہ کے حوالے کر دیا کہ پڑھ لو یہ میری نئی افسانیہ نظم کا آغاز ہے۔

مشتعل کسان قصباتی لڑکی، پڑھنا شروع کرتی ہے:

—— وہ گاؤں، دو صحرائی ریاستوں کی سرحد پر، گھاس پھونس کی جھونپڑیوں کا ایک مختصر سا سلسلہ ہے۔ یوں جاتا ہے کہ گاؤں کا نمبردار پاک نہروں میں اشنان کرتا ہے اور اپنے آس پاس کو اور اپنے ارد گرد کو اور اپنے اندر باہر کو شرمناک فضیحتوں سے پاک رکھنا چاہتا ہے۔ اُس کے گاؤں میں ہر طرح کے فالتو پن کی ممانعت ہے۔ فالتو آدمی، فالتو واقعے، فالتو فرصتیں، فالتو کام، سب ممنوع ہیں۔ جب راتیں جوبن پر آتی ہیں، وہ اپنے گاؤں کا گشت کرنے نکل کھڑا ہوتا ہے۔ شاید اُس کا مثالیہ یہ ہے کہ گاؤں ہمیشہ ایک ایسے گھر کی طرح قائم

رہے جس میں سب سگے رشتے دار رہتے ہوں۔

مشتّی کسان قصباتی لڑکی، پڑھتے پڑھتے پکار اٹھتی ہے:

...... یہ کوئی گاؤں تو نہیں، ایک سرائے ہے۔ یہ سرائے صحرائی علاقے میں نہیں، سطح مرتفع کے علاقے میں ہے۔ اس سرائے میں میں اپنے دوست، سفید داڑھی والے، نیک چہرہ دادا کے ساتھ دو دن گزار چکی ہوں۔

——— جگہوں کی ظاہری باطنی شباہتوں سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ یہ بہت ہی معمولی اور چھوٹا سا قضیہ ہے، چھوٹے قضیوں پر اپنا وقت و اپنی جوانی اور اپنے احتجاج ضائع نہ کرو۔ پڑھتی رہو۔

مشتّی کسان قصباتی لڑکی نے اپنی توجہ دوبارہ افسانیہ نظم پر مرکوز کر لی:

——— ایک روز اُس صحرائی سرحدی گاؤں میں، یا شاید سطح مرتفع کے علاقے میں واقع سرائے میں، یا شاید دریا کی تلہٹی میں آباد سرکنڈہ آبادی میں، ایک سرخ لباس عورت یا شاید گلابی لباس عورت یا شاید کاسنی لباس عورت یوں نمودار ہوئی جیسے اچانک آسمان پر کوئی نیا ستارہ ظاہر ہو جائے، جیسے اچانک ریگزار زمین پر کوئی گلاب کا پودا اپنی سرخ کلیوں سمیت ظہور کر جائے ——— شاید کہ وہ عورت نہیں تھی، ایک خوشبو سی تھی اور تاباں تنویر تھی اور درخشاں تابانی کا تحیّر مرکز تھی۔ یوں لگتا تھا جیسے تو میاں وچ کے یار پھڑ لیا، تے کھیاں ونڈدی آوے۔ اُس کی مسرتیں فی البدیہہ تھیں اور اُس کے قہقہے برجستہ تھے اور اُس کی باتیں خود بخود تھیں۔ پاک شہروں میں اشنان کرنے والے نمبردار کو علم تھا کہ وہ وہاں تنہا آئی ہے۔ چناں چہ جس جھونپڑی میں اُس نے قیام کیا، نمبردار ساری رات اُس جھونپڑی پر پہرہ دیتا رہا۔

……

……

……

تحریر جب ختم ہو گئی تو مشتّی کسان قصباتی لڑکی نے ہنسنا شروع کر دیا۔ ہنستے ہنستے اُس کے پیٹ میں بل پڑ گئے۔ پھر وہ بھی اُس کے ساتھ ہنسنے لگا اور اتنا ہنسا کہ ہنستے ہنستے اُس کی پسلیاں بھی دُکھنے لگیں۔ جب وہ ہنسنے سے فارغ ہوئے تو ایک لحظہ خاموش ہو گئے۔ اس ایک لحظہ خاموشی کا عرصۂ زندگی تو بس ایک لحظہ تھا لیکن بہت گھنا تھا، گنجان تھا، ٹھوس تھا، کثیف تھا۔ وہ بستر پر لیٹے لیٹے، مکمل بے لفظی کے ساتھ اُس سے جدا ہو گیا ——— ایک

لمحے کے لیے آہستہ آہستہ اوجھل ہونے کا عمل، دوسرے لمحے کے لیے اچانک غائب ہونے کا عمل، وہی بے اعلانیت، وہی اُس کے ساتھ ساتھ چلتی ہوئی خالص خاموشی، وہی ازلی کی چُپ، وہی ابدی سناٹا، وہی جیسے کوئی چاندنی سے گرمائش اخذ کر رہا ہو۔

یہ اُن کے روانہ ہونے کا وقت تھا۔ انھوں نے اپنا اپنا سامان خود باندھا اور اپنا اپنا بوجھ خود اُٹھایا اور سطح مرتفع کے علاقے میں واقع سرائے کی طرف چل پڑے۔ چھم چال، چھم چال۔ وہ جہاں پہنچے، دوسری حد پر کوئی صحرائی گاؤں نہیں تھا، سطح مرتفع کے علاقے میں کوئی سرائے نہیں تھی۔ وہ گھنے جنگل میں ایک کھلی جگہ تھی جہاں شفاف پانی والی نہر خر ر خر ر بہہ رہی تھی—— بے شک کہ جگہوں اور جگہوں کی ظاہری باطنی شباہتوں سے کچھ فرق نہیں پڑتا۔ یہ ایک بہت ہی معمولی اور چھوٹا سا قضیہ ہے۔ بے شک کہ چھوٹے قضیوں پر اپنا وقت اور اپنی حیرانی اور اپنا احتجاج ضائع نہیں کرنا چاہیے اور اُس مجسّمے جیسے شجر کی طرف دیکھنا چاہیے جو نہر کے کنارے پر اپنی شجری خاموشی میں ایستادہ ہے اور اُس کا مزہ رہتا ایسا ہے کہ کبھی سُرخ ہو جاتا ہے، کبھی گلابی، کبھی کاسنی، کبھی الہامی۔

مجسّمہ شجر:

—— ہاں تو گفتگو کہاں چھوڑی گئی تھی؟ تمہارا کہنا یہ ہے کہ جو لوگ بازو ہلا ہلا کر ایک دوسرے کو یہ بتانے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ باہم ناراض نہیں ہیں یا ناراض ہیں، وہ اتنی کھچل خوامخواہ اُٹھاتے ہیں۔ لیکن مجھے یہ تو بتاؤ کہ جب تم اپنے جیسوں سے باتیں کرتے ہو تو یہ باتیں کس بارے میں ہوتی ہیں؟

حسّی کسان قصباتی لڑکی میری طرف دیکھتی ہے اور اپنی آنکھوں سے مجھے بتاتی ہے کہ میں مجسّمہ شجر کے سوال کا جواب دوں:

میں:

—— ہر بارے میں۔ ادب کے بارے میں، ایک دوسرے کی کمینگیوں اور اچھائیوں کے بارے میں، آئسکریم سے لے کر کھیلوں تک کے بارے میں، کانوں اور باغوں کے بارے میں، دوسرے لوگوں کے بارے میں اور اپنے بارے میں، اُن لوگوں کے بارے میں جو اپنے اتنے بڑے داخلی جھوٹ میں گرفتار ہوتے ہیں کہ سب کو جھوٹا سمجھنے لگتے ہیں، اُن شاعروں کے بارے میں جو اوسط درجے کے شعری مجموعے چھاپ چھاپ کر کم ظرف ہو جاتے ہیں، اُن دوستوں کے بارے میں جو غیبت کا سڑا ہوا گوشت کھاتے ہیں——

اور کیا بتاؤں کے کس کس بارے میں؟

مجسمہ شجر:

—— ٹھیک ہے، ٹھیک ہے اس قدر جذباتی ہونے کی ضرورت نہیں۔ یہ بتاؤ کہ تمہاری یا تم لوگوں کی یہ باتیں سنتا کون ہے؟ میرا مطلب ہے کہ ٹھیک ہے کہ تم لوگ باتیں کرتے ہو لیکن کیا تم اپنی باتوں سے ایک دوسرے کو خلا میں بھی بم پہنچاتے ہو؟ اگر خلا میں بم پہنچاتے ہو تو کس قسم کی خلا میں؟

میں:

—— میں تمہیں ایک مثال دے کر واضح کرتا ہوں —— میرا دوست آتا ہے اور میں اُس سے پوچھتا ہوں کہ "آج تم نے کوئی اچھا شعر لکھا؟" —— وہ دوست جواب دیتا ہے کہ "ہاں لکھا ہے لیکن بس لکھا ہے، میں تم سے پوچھنے آیا ہوں کہ کیسا لکھا ہے" ——

مجسمہ شجر:

—— ہم م م م م م م —— ٹھیک ہے تم نے اپنے ایک فرضی شاعر دوست کا تذکرہ کیا ہے۔ اُس نے تم کو شعر لکھنے کی اطلاع دی اور تم سے اپنے شعر کے بارے میں رائے مانگی۔ شاعر، اپنے شعر کے بارے میں بہت زیادہ حساس ہے۔ تم نے اپنی بے لاگ رائے کا اظہار کر دیا۔ اس بے لاگ اظہار کے بعد تم میں اور شاعر میں ایک وقفہ حائل ہو گیا۔ تمہاری اور شاعر کی باہمی گفتگو میں اچانک خاموشی کا بے زبان پتنگا گھس آیا۔ خاموشی کے اِس بے زبان پتنگے نے تمہیں تمہارے کان میں بتایا کہ شاعر کو تمہاری رائے اچھی نہیں لگی —— اس کی مثال دی ہے کہ جیسے بازو ہلانے لہرانے والوں نے اپنے بازو ہلانا لہرانا معطل کر دیے ہوں اور اُن کے اندر، اُن کی گہرائیوں میں دُکھ اور تکلیف کا بھاری پتھر دھپ سے آن گرا ہو۔

میں:

—— لیکن اے میرے مجسمہ شجر! دُکھ اور تکلیف کا پتھر کیسے بنتا ہے، کیسے ساخت کیا جاتا ہے؟

مجسمہ شجر:

—— تمہیں یہ نہیں سوچنا چاہیے کہ تمہاری بے باک رائے سے شاعر کو دُکھ اور تکلیف سے گزرنا پڑا ہے۔ اگر ایسا ہوتا کہ شاعر واپس جا کر دوبارہ شعر نہ لکھتا، یہ جاننے کے باوجود کہ وہ کبھی اوسط سے بڑا شعر نہیں لکھ سکتا۔ شاعر کے وجود کے نہاں خانے میں یہ اعتراف لازماً موجود ہوگا کہ وہ اوسط سے کبھی آگے نہیں بڑھ سکا،

لیکن وہ باز نہیں آئے گا۔ وہ اپنے وجود میں پورے ادراک کے باوجود، شعر نہیں لکھے گا تو کہانی لکھے گا، کہانی نہیں لکھے گا تو ناول لکھے گا۔

میں:

—— تالاب کنارے والے عمر رسیدہ، باریش شجری گفتگو سے مجھے یہ معلوم ہوا تھا کہ بازوؤں کا ہلانا لہرانا باہمی گفتگو کی نمائندگی کرتا ہے۔ عمر رسیدہ و سفید باریش شجری باتوں سے یہ بھی ظاہر ہوتا تھا کہ باہمی گفت و شنید کا مقصد ایک دوسرے کو یہ بتانا ہوتا ہے کہ آپ باہم ناراض نہیں ہیں۔

جشمہ شجر:

[ایک ہلکا سا قہقہہ لگا کر] عمر رسیدہ و سفید باریش شجری باتوں سے جو نتائج تم نے اخذ کیے ہیں، بہت حد تک صحیح ہیں۔ عموماً باہمی گفت و شنید کا مقصد وہی ہوتا ہے جو تم نے بیان کیا ہے لیکن ''ہر گفتگو'' کا نہیں بلکہ ''اکثر گفتگو'' کا۔ بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ صاحبانِ گفت و شنید ناراضی اور خوشی کے اظہار سے آگے نکل جاتے ہیں اور صرف ایک دوسرے کا حال پوچھنے اور ایک دوسرے کو مبارکبادیں دینے تک محدود نہیں رہتے۔ تب ایسی گفتگو نہ صرف ناراضی اور خوشی کے اظہار سے آگے نکل جاتی ہے بلکہ اطلاعات کے تبادلے سے بھی آگے نکل سکتی ہے۔ یہاں تک کہ ایسی گفت و شنید کے دورانیے میں، صاحبانِ گفت و شنید ایک دوسرے کو وہ کچھ بھی معلوم کروا سکتے ہیں جو انہیں پہلے معلوم نہیں تھا، غیب تھا۔

اس اثنا میں اچانک کالے خوف ناک بادل آسمان پر چڑھ آئے۔ بھاری بھرکم بارش، زمین پر گرنے لگی۔ میرا وہاں ٹھہرنا مشکل ہو گیا اور میری اس مشکل کو جشمہ شجر نے محسوس کر لیا۔ قدرت کی طرف سے آنے والے، تکلمیہ کے اس جبری اختتام نے مجھے افسردہ کر دیا۔ جشمہ شجر نے مجھے یقین دلایا کہ تکلمیہ دوبارہ شروع ہو گا۔ ساتویں سبز شجری گروہ میں اہلِ تکلمیہ اشجار کی کوئی کمی نہیں۔ یہاں نہ سہی وہاں سہی۔

گاؤں دور تھا، وہ مجھے تُوڑی کے کُپ میں لے گیا۔ کسان اپنے تُوڑی کے کُپ اوپر سے اچھی طرح چکنی مٹی سے لیپ لپا کر رکھتے ہیں اور کُپ کی اہرام نما شکل کو نقصان کو پہنچائے بغیر نیچے سے تُوڑی نکالتے رہتے ہیں۔ ہمیں تُوڑی کے اس اہرام نما کھوکھلے کُپ میں، بارش سے پناہ مل گئی۔ جشمہ شجر نے مجھے متنبہ کیا کہ میں کُپ کے اندر ماچس جلانے کی حماقت نہ کروں۔ میں نے اُسے بتایا کہ میرے پاس تیز روشنی والی چھوٹی سی ٹارچ موجود ہے۔

جب میں نے تیز روشنی والی چھوٹی سی ٹارچ روشن کی تو میں نے دیکھا کہ ٹوڑی کیپ کے اہرام میں ایک کوتاہ قامت شجر موجود ہے، اور اس کے تنے پر ٹہنیوں اور پتوں کی بجائے ایک بڑی سی موم بتی، تاج کی طرح رکھی ہوئی ہے۔ موم بتی کا یہ تاج، شاہی تاج جیسا نہیں تھا۔ یہ ایک فقیری، پیچ دار صافہ تھا جو میں نے، کبھی خواب میں، جنید بغدادی کے سر پر دیکھا تھا۔ چھوٹی سی ٹارچ کی تیز روشنی، صافے کے ارد گرد، ایک ہالہ سا بنا رہی تھی۔ تکلیمہ دوبارہ شروع ہو گیا تھا:

فقیری صافہ شجر:

—— اکثر گفت و شنید، اکثر باتیں، اکثر کلمے صرف یہ اظہار کرنے کے لیے معرضِ الفاظ میں لائے جاتے ہیں کہ گفت و شنید کرنے والے ایک دوسرے سے خفا ہیں یا خوش ہیں، باہم دوست ہیں یا دشمن ہیں۔ لیکن اُس لمحے کیا ہوتا ہے جب گفت و شنید کرنے والوں کے پاس کہنے کو کچھ نہیں رہتا؟ اُس لمحے وہ خود کو بے چین اور مضطرب محسوس کرتے ہیں۔ وہ سب کے سب اُس لمحے اعصابی حرکتیں کرتے ہیں۔

مَیں:

—— لیکن کیا یہ بھی ایک طرح کی اطلاع نہیں ہے؟ یہ اطلاع کہ وہ تمام بے چینی اور اضطراب اور اعصابیت کے باوجود ایک دوسرے سے گفت و شنید کرنا چاہتے ہیں؟

فقیری صافہ شجر:

—— ہاں، ہے تو یہ اطلاع، لیکن یہ اطلاع اس قسم کی اطلاع سے مختلف ہے کہ "ماں بچے کو گود میں لیے بیٹھی ہے" یا۔ "باہر بارش ہو رہی ہے"۔

بلاشبہ باہر کی بارش اتنی شدید اور بھاری تھی کہ ٹوڑی کا اہرام نما کیپ ہمیں زیادہ عرصے تک پناہ نہ دے سکا اور ہمارے سروں پر، پہلے ٹکا ٹکا، اور پھر یکبارگی، گر پڑا۔

اب ہم گاؤں میں تھے۔ ایک دھوپ جھلسی مضبوط بدن نوجوان لڑکی نے ہمیں اس چھپر میں پناہ دی تھی جہاں عموماً ڈھور ڈنگر باندھے جاتے ہیں۔ اس وقت، اتفاق سے، ڈھور ڈنگر دوسرے ڈیرے میں تھے اور وہ دھوپ جھلسی مضبوط بدن نوجوان لڑکی اس حقیقت سے بے خبر تھی کہ اس چھپر کی عقبی، لوہے کی سلاخوں والی، کھڑکی سے باہر، ایک گھنے پتوں والا شیشم شجر موجود ہے جو ساتویں سبز شجری گروہ سے تعلق رکھتا ہے۔ چنانچہ بار بار منقطع ہو جانے والا تکلیمہ پھر شروع ہو گیا:

میں:

——— اے شیشم شجر! ایسا کیوں نہیں ہوتا کہ لوگ ایک دوسرے سے ایک بار، صاف صاف کہہ دیں کہ بھئی ہم ایک دوسرے سے خفا نہیں ہیں۔ اور بس، بات ختم کر دیں؟

شیشم شجر:

——— بات یہ ہے کہ وہ پیغامات جن کا ہم اپنی حرکات و سکنات سے باہم تبادلہ کرتے ہیں، وہ پیغامات نہیں ہوتے جو ہم لفظوں میں ترجمہ کر کے ایک دوسرے کو ترسیل کرتے ہیں۔

میں:

——— یہ بات میری سمجھ میں نہیں آئی۔

شیشم شجر:

——— صرف لفظوں سے یہ ترسیل کرنا پوری طرح ممکن نہیں ہے کہ کوئی کسی سے خفا ہے یا نہیں، کوئی کسی کا دوست ہے یا نہیں——— لیکن بازوؤں کی حرکات و سکنات سے، آواز کے اتار چڑھاؤ سے، لہجے کی ادل بدل سے یہ ترسیل مکمل طور پر ممکن ہے۔

میں:

——— لیکن اے دانا شیشم شجر! لفظ، آواز کے اتار چڑھاؤ اور لہجے کے ادل بدل کے بغیر ممکن نہیں ہیں۔

شیشم شجر:

——— میں تمہیں اسی نقطے پر لانا چاہتا تھا۔ بازو ہلانے لہرانے والے لوگ اگر اپنی حرکات و سکنات کو روک دیں تو ان کی ترسیل مکمل ہو جاتی ہے۔ حرکت، سانس لینے کو تب رکتی ہے جب ترسیل کی تکمیل ہوتی ہے، لفظوں کے بغیر بھی۔ اب تم یہ بتاؤ کہ اگر لفظوں کے بغیر مکمل اور بھرپور، بلکہ زیادہ مکمل اور زیادہ بھرپور ترسیل ممکن ہے تو بے چارے لفظ سرے سے نہ ہی ہوں تو کیا ہو؟

میں:

——— تو بھی لفظ قطعی اور حتمی طور پر بیکار نہیں ہو سکتے۔ لفظوں کو لکھت میں لایا جا سکتا ہے۔

شیشم شجر:

——— محض یہ کہنا کہ لفظوں کو لکھت میں لایا جا سکتا ہے، مجھے پوری طرح مطمئن نہیں کرتا۔ لکھت میں

آئے ہوئے لفظ بھی بہر حال کسی آہنگ کی نمائندگی کرنے والے ہوں گے اور اُن میں کوئی نہ کوئی موسیقیت دھڑکے گی۔ حقیقت یہ ہے کہ صرف لفظ، ایسے لفظ جو اپنے آپ میں کُلّی ہوں، ایسے لفظ جو مطلق ہوں، وجود نہیں رکھتے۔ لفظ اپنے لاحقے کے ساتھ، اپنی اضافیت کے ساتھ وجود رکھتے ہیں۔ صرف وہ لفظ وجود رکھتے ہیں جن کے ساتھ یا تو حرکات و سکنات کا لاحقہ ہو یا آہنگ یا موسیقیت کی اضافیت۔ اس کے بالکل برعکس، حرکات و سکنات لفظوں کے بغیر بھی وجود رکھتی ہیں ——— اور کلی وجود رکھتی ہیں۔

میں:

——— اگر ایسا ہے تو مدرسوں میں ہمیں صرف لفظ کیوں پڑھائے جاتے ہیں۔ لفظوں کے ساتھ، حرکات و سکنات بھی کیوں نہیں پڑھائی جاتیں؟

شیشم شجر:

——— معلوم نہیں۔ واقعتاً مجھے معلوم نہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ لوگ زبانیں سیکھنے میں دقت محسوس کرتے ہیں۔ یہ بات بالکل غلط ہے کہ حرکات و سکنات کا مکمل ترجمہ لفظوں میں کیا جا سکتا ہے۔ ساری صرف و نحو، ساری ترکیب کلام، اور ساری گرامر بے معنی ہے۔ پھر سن لو، کوئی ایسا لفظ وجود نہیں رکھتا جو خود وضع ہوا ہو اور کُلّی ہو اور مطلق ہو۔

میں:

——— لیکن اے دانا شیشم شجر ....

شیشم شجر:

———[بات کاٹتے ہوئے] ہمیں شروع سے شروع کرنا پڑے گا۔ ہمیں دوبارہ یہ ماننا پڑے گا کہ ساری زبان، لفظوں کا نہیں، حرکات و سکنات کا نظام ہے۔ کیا تم نے نہیں دیکھا کہ حیوانات اور نباتات اور جمادات، مادی نہیں، روحی ہیں۔ ان کی زبانیں محض حرکات و سکنات ہیں یا زیادہ سے زیادہ آواز کے اتار چڑھاؤ۔ لفظ بعد میں ایجاد ہوئے، بہت بعد میں ایجاد ہوئے۔ کیا تم اس کو ایسے نہیں سمجھتے کہ لفظوں کی ایجاد کے ساتھ ہی کتب وکلا ایجاد ہوئے؟

میں:

——— یہ آپ کیا کہہ رہے ہیں دانا شیشم شجر ....؟

شیشم فجر:

—— کیا انسانی مخلوق کے لیے یہ بہتر نہیں ہوگا کہ لفظوں کو ترک کر دیا جائے اور حرکات و سکنات کے استعمال کی طرف لوٹ جایا جائے؟

مَیں:

—— (غیر یقینی انداز) ۔ معلوم نہیں...... لیکن ......

شیشم فجر:

—— [ہنستے ہوئے] ۔ میں نے کہنے کو تو یہ بات کہہ دی ہے، لیکن یہ بھی سوچو کہ اگر لفظ نہ ہوتے تو اِس وقت ہم تکلیم نہ کر رہے ہوتے، ہم صرف بھونک رہے ہوتے یا میاؤں میاؤں کر رہے ہوتے یا ڈھینچوں ڈھینچوں کی آوازیں نکال رہے ہوتے یا اپنے بازو اِدھر اُدھر، اوپر نیچے، دائیں بائیں ہلا لہرا رہے ہوتے، یا ہنس رہے ہوتے یا غرّا رہے ہوتے یا رو رہے ہوتے۔ لیکن میں سوچتا ہوں کہ اگر ایسا ہوتا تو مزہ بہت آتا۔ اِس طرح زندگی ایک ایسا رقص بن جاتی جس میں ناچنے والے اپنی موسیقی خود ساخت کر رہے ہوتے۔

اور جب بارش تھمی تھی تو اچانک سورج نکل آیا تھا اور دھوپ جیسی مضبوط بدن نوجوان لڑکی میرے لیے اور مشقتی کسان قصباتی لڑکی کے لیے لسّی کا اور پراٹھوں کا اور تازہ مکھن کا ناشتہ لے آئی تھی۔ اپنے بزرگ دونوں کے لیے اس سے زیادہ وہ کیا کر سکتی تھی۔ بارش سے پناہ، خالص صبح کا خالص ناشتہ ——

اُس دھوپ جیسی مضبوط بدن نوجوان لڑکی نے ہم سے کوئی سوال نہیں کیا، ہم سے کچھ دریافت نہیں کیا، اور ہم نے بھی اُس کا شکریہ ادا نہیں کیا۔ اور جب ہم اُس سے رسمی رخصت لیے بغیر،

ڈھور ڈنگروں والے چھپر سے نکل کر باہر کھلے کھیتوں میں آئے تو ہم نے کھیتوں کی منڈیروں پر،

شیخ الاکبر محی الدین ابن عربی کو اور بلھے شاہ کو، ہاتھوں میں ہاتھ ڈالے، چہل قدمی کرتے دیکھا۔ اُن کی آنکھوں میں، ازلی نور چمک رہا تھا، لیکن وہ خاموش تھے۔

بابے بلھے شاہ جی! کیا واقعی زبان اور لفظ خاموشی سے جنم لیتے ہیں۔؟

یا شیخ اکبر! کیا تکلیم، بے لفظی سے پیدا ہوتا ہے۔؟

وہ دونوں، مسکراتے رہے اور خاموش رہے۔ شاید کسی کا پردہ مقصود تھا۔

☆☆☆☆

محمد الیاس

بدذات

نتھیا گلی کی بلند چوٹی کو چھوتے گہرے بادل رہنے کی بجائے نرم سی دھند کی مانند زمین پر پھیل گئے اور ہر شے سے لپٹ کر براہ راست بھگونے لگے۔ علی، المعروف لالہ ٹکو کے ڈیرے پر درویشوں کی محفل جمی ہوئی تھی۔ میزبان کے پاس آنے والے سارے ہم خیال ایک دوسرے کو درویش کہا کرتے۔ ساٹھ سالہ بزرگ اپنے سے نصف عمر کے ہم نشین کو بھی پیار سے "بابا" کہہ کر پکارتا۔ انسانی معاشرے کے لیے قطعی بے ضرر اور پُرامن یہ جماعت ناکام عاشقوں پر مشتمل تھی۔ چرس کو مخمل منگی کہا کرتے اور اس نشے کی اونگھ جب محفل پر طاری ہو جاتی تو کوئی نہ کوئی درویش، محبت میں کھائی چوٹ کی درد بھری کہانی سنانے بیٹھ جاتا۔ متعدد بار سنی ہوئی داستانِ عشق کو سننے کے لیے ہم جلیس یوں ہمہ تن گوش ہو جایا کرتے، گویا پہلی مرتبہ دل گداز قصہ، درد سننے جا رہے ہوں۔

گوجرانوالہ سے آیا صوفی رفیق، چادر کو گچھا مچھا کیے، سینے سے لگائے، دونوں بازوؤں میں بھینچے ہوئے چارپائی پر اکڑوں بیٹھا تھا۔ لالہ نے اُس سے چادر اوڑھنے کو کہا تو وہ بولا: "لالہ! اوپر لینے کی بجائے، مجھے جپھا مارنے کا زیادہ سواد آ رہا ہے۔" فتح جنگ کا محبت خان سر دھنتے ہوئے بولا: "واہ! سوہنی بات کی ہے بابا رفیق نے۔" پنچھیاں آزاد کشمیر کے محبت علی نے کہانی ختم کی اور سرد آہ بھر کر پہلے سے تیار شدہ ایک اور سگریٹ سلگا لیا۔ دو کش لے کر خوابیدہ نظروں سے لالہ کو دیکھتے ہوئے بازو کو مری مری سی حرکت دی اور باری کے لیے سگریٹ اس کی طرف بڑھا دیا۔ محبت علی کی کہانی پر رفیق نے تبصرہ کرتے ہوئے کہا: "آپاں (ہم) اسی لیے عشق سے سخت نفرت کرتے ہیں ....." محبت خان بول پڑا: "صوفی بابا! کدی نہ کدی، کدائیں نہ کدائیں بندے دی اکھ لڑ ای ویندی اے" (کبھی نہ کبھی، کہیں نہ کہیں بندے کی آنکھ لڑ ہی جاتی ہے) صوفی کہنے لگا: "لڑی تھی باوے! صرف ایک بار۔ توبہ کر لی۔ عشق کیا نہ شادی۔" پائنتی کی طرف پڑے بڑے سے پھولے ہوئے بیگ کو ہاتھ لگا کر دوبارہ بولا: "یہ اپنی چلتی پھرتی دکان ہے۔ ہر طرح کی واشلیں (Washers) شہر

شہر بھر کے اڈّوں ٹھکانوں پر پہنچتا ہوں۔ شکر ہے مولا کا، رزق کی کمی نہیں آتی۔ سفر میں جہاں کہیں پرانی بڑک اُٹھے، ہر شہر کے اڈّے ٹھکانوں کا پتا ہے۔ تھوڑا تھوڑا سودا شفتا کر کے چل پڑتا ہوں۔ عشق کا روگ کون پالے۔"

صوفی نے بوجھل پلکیں اٹھا کر ساتھیوں کو دیکھا اور ہنس دیا۔ کچھ سوچا اور بول پڑا: "جب پاکستان بنا، میری عمر اٹھارہ سال تھی۔ ہم مشرقی پنجاب سے ہجرت کر کے چکوال آ گئے۔ میں ایک چھوٹی سی آئس فیکٹری کی قلفیاں، دودھ موسموں میں بھر کے بائیسکل پر بیچنے نکل جایا کرتا۔ شہر سے تین چار میل دور بھون کے قریب ایک لڑکی پر نظر پڑی۔ سولہ سترہ سال کی سانولی سلونی بڑی بانکی سجی سنگھی، ہرنی کے روپ میں شیرنی، دیدہ دلیری سے نظریں ملا کر دیکھتی۔ آنکھوں میں بجلیاں شرارے مارتی تھیں۔ ابرو دیکھنے میں کسی کمان تھی، تیر کی طرح سیدھی کلیجے میں جا لگی۔ میں روز ہی اُدھر جانے لگ گیا۔ ڈرتا بھی تھا کہ غریب مہاجر ہوں، لوگ بڑے سخت ہیں، مار ڈالیں گے۔ لیکن باز بھی نہ رہ سکا۔ ایک دن مال بڑی جلدی بک گیا۔ سکر دوپہر، ڈیرے کے قریب سڑک کنارے درخت کے نیچے دم لینے کے بہانے بیٹھ گیا۔ وہ خود ہی میرے پاس آ گئی۔ کسے ہوئے بدن پر کالی ململ کا کسا ہوا کرتا اور کالا ہی تہبند۔ ننگے پیر سر پر دوپٹا بھی نہ تھا۔ خشک بال، پتا نہیں منہ کب دھویا ہوگا۔ مسی کاجل نہ پاؤڈر کریم۔ خالص بازو دی بوری، بمب بنی ہوئی، کولہوں پر ہاتھ رکھ کے کھڑی ہو گئی۔ دل نے کہا: رفیق مہاجر! فجر کی بلوائیوں سے بچ کر نکل آئے، آج تیری خیر نہیں۔ یہ آفت جو سر پہ آن کھڑی ہوئی ہے، اس سے بچ اور بھاگ چل۔ ورنہ تیرا اپنا کا (پتانہ) جل جائے گا ..... مگر میرا دل بے ایمان نہ مانا۔ وہ سمجھ گئی کہ اُس نے اپنے جلوے سے مجھے پلک کے پلکارے میں لم لیٹ (چت) کر دیا ہے ....."

محبت نے ٹوک دیا اور کہا: "یہی عشق ہے سائیں باوے! اور کوئی عشق میں بیٹھے تو نہیں ہوتا ..... کہ اکھیاں ہونے سے بند و بجھ جائے، عشق ہو گیا ہے۔" صوفی نے انکار میں سر کو جھٹکا دیا اور بولا: "عشق نہیں، مجھے دراصل اُس لڑکی کی مہک دماغ کو چڑھ گئی تھی ....." لالہ تکیے پر بظاہر غنودگی طاری تھی لیکن دماغ کا کوئی گوشہ بیدار رہا۔ کیف و سرور میں ڈوبی ہوئی آواز میں بولا: "محبت خاناں! عشق کو مہک کہنے سے صوفی کا رانجھا راضی ہوتا ہے تو بحث نہ کر ..... درویشوں کا یہ شیوہ نہیں، حجت بازی کرنا۔" اِسی نیم خوابیدہ انداز میں صوفی سے مخاطب ہوا: "آگے بول بچہ جان! جب مہک چڑھ گئی، پھر کیا ہوا؟"

لمحہ بھر کو صوفی خاموش رہا۔ گویا اُن بیتے لمحات کی ذہنی کیفیت اور منظر یاد کر رہا ہو۔ لبوں پر مسکراہٹ گہری ہوئی اور بول پڑا: "توبہ استغفار!!! اتنی تیز دھوپ اور شدید گرمی۔ ہُو کا عالم۔ پرندے خاموش۔ مال

مویشی درختوں کے نیچے گردنیں ڈالے بے ہوش۔ بندہ نہ بندے کی ذات۔ ایسے میں گدھے جیسے شریف جانور کو بھی گرمی چڑھ جاتی ہے۔ میں نے پہلے دائیں اور پھر بائیں، دُور تک سڑک پر نگاہ ڈالی۔ تپش کی لہریں اُٹھ رہی تھیں۔ لاری ٹرک یا کار، کوئی گاڑی آتی دکھائی نہ دی۔ وہ لشکارے مارتی دو دھاری ننگی کرپان ڈیڑھ ہاتھ کے فاصلے پر تن کے کھڑی تھی۔ اتنی سخت گرمی اور سینک کے باوجود جانے کیوں میرے اندر کپکپی ہونے لگ گئی۔" صحبت کو عجب منطق سوجھی۔ کہنے لگا: "اتنی سخت گرمی میں بارود کی بوری پاس ہو، بندے کی کیا اوقات ہے؟ گرم سرد ہو جلنا (ہو جاتا ہے) ایسے میں سرسام بھی ہو جایا کرتا ہے۔"

سبھی درویشوں نے سر کو اثبات میں جنبش دے کر صحبت کی اس حکیمانہ رائے پر مُہرِ تصدیق ثبت کر دی۔

صوفی بول پڑا: "میں نے لڑکی سے کہا: قلفیاں کھاؤ گی؟ وہ بولی: پیسے نہیں ہیں۔ میں نے دو پیسے والی دو اور دو ہی ایک ایک آنہ والی قلفیاں اسی نیت سے بچا رکھی تھیں کہ جب بارود لڑکی سے گفتگو کا موقع مل گیا تو پیش کروں گا۔ میں نے منٹ نہ مارا اور دو پیسے والی قلفی نکال دی۔ اس نے ذرا نخرہ نہ دکھایا اور قلفی کی طرف ہاتھ بڑھایا۔ میں نے قلفی تھماتے ہوئے اُس کے ہاتھ کو چھو لیا۔ مجھے زبردست کرنٹ لگا لیکن سنبھل گیا۔ وہ ایڑیوں پر اپنے بدن کا سب سے زیادہ خطرے ساک (خطرناک) حصہ رکھ کر پنجوں کے بل بیٹھ گئی۔ قلفی کھاتے ہوئے بولی: مہاجمور (مہاجر) ہو؟ میں نے جواب دیا: جناب رسول پاک کی سنت اور اللہ کے حکم پر ہجرت کی ...... کھلکھلا کر ہنسی اور بولی: کوڑ نہیں مریندا ہوویندا انگلاں پیا ہوئی پاں کافراں چکیا ہوئی (جھوٹ نہیں بولا کرتے۔ بھوک نے اُکھاڑ پھینکا ہوگا یا کافروں نے ہانک دھکیل دیا ہوگا) بارود کی تیز مُشک نے میرا دماغ بورا کر دیا۔ آنکھیں چڑھ گئیں۔ صحیح طرح دکھائی بھی نہیں دے رہا تھا۔ اُس کو ایک قلفی دے کر کہا: چھوڑ اس قصے کو، ہم جیسے بھی آئے، تم قلفی کھاؤ۔ اُس کی کھنکھناتی ہنسی کی آواز بلند ہوئی۔ قلفی چُوسنے سے اُس کے ہونٹ دُھل کر چمکنے لگے تھے۔ نیچے موتیوں کی لڑی دانت دکھائی دیتے۔ کہنے لگی: ہری سکرین والی کیسری رنگ برف کی قلفی کھلا کر تیری آنکھیں اوپر کو چڑھ گئی ہیں ...... چھوہر تک کے اُدھ گھت بانہہ نہیں لوچیندا ہوویندا (لڑکی دیکھ کر فوراً ہی دل نہیں پھینک دیا کرتے)

ہلکا سا قہقہہ لگا کر صوفی نے ذرا توقف کیا اور بولنے لگا: "میں نے پوچھا: تمہارے گھر والے کہاں ہیں۔ کہنے لگی: ہلکر گئے ہوئے ہیں، شام کو آئیں گے۔ دادا اور چھوٹے بہن بھائی اندر سوئے پڑے ہیں ...... بھائی صحبت! کم از کم پینتیس سال کا عرصہ گزر گیا۔ شہر شہر پھرا۔ رنگ رنگ کی عورت سے غلط و غلط سودا ٹھنڈا کیا۔ ہر

طرح کی اردو، انگریزی، پشتو، پنجابی فلم بھی دیکھی۔ کسی بھی ہیروئین یا عورت سے وہ سب پوز نہیں بن سکا جو وہ بارود کی بوری بنائے بیٹھی تھی۔ میں آج تک نہیں بھولا۔ تم صحیح کہتے ہو۔ اس طرح کے کیس میں سرسام ہو سکتا ہے۔ میری آواز کانپنے لگ گئی۔ اُس سے کہا: ''ایک ایک آنے والی دو قلفیاں ہیں۔ خالص دودھ، کھویا ملائی اور اصلی گھی سفید ولایتی چینی کی بنی ہوئی۔ کسی اوٹ میں لے چلو۔ تم آرام سے کھانا اور میں تجھے دیکھوں گا۔ وہ مجھے ہمراہ لے کر ڈیرے کے پچھواڑے چلی گئی۔ دونوں قلفیاں ایک ساتھ کھانے لگی۔ میں نے ہونٹ چھو کر کہا: کتنے ٹھنڈے ہو گئے ہیں۔ سینہ چھو کر دیکھوں، ٹھنڈا ہوا ہے یا نہیں۔ کہنے لگی: پہلے کھا لوں، پھر چھو لینا۔ وہ مسکرائی لیکن اسی لمحے میرے پیچھے نگاہ ڈالی۔ بچی کچی قلفیاں دانتوں سے کھینچ کر نگل لیں اور تیلیاں پھینکتے ہوئے دو قدم اُلٹے اٹھا کر دور ہٹ گئی۔ میری برداشت جواب دے گئی۔ لپک کر اُس کو بانہوں میں بھر لیا۔ وہ چیخ کر بولی: دفع ہو مہاجر بدذات، پرائی لڑکی پر یوں ہاتھ ڈالا کرتے ہیں!!!'' اتنے میں میرے پیچھے سے سر پر چھپتا ہوا ہاتھ پڑا۔ گردن گھما کر دیکھا۔ رعشہ زدہ کمزور بوڑھا آنکھوں سے شعلے برساتا ہوا کچھ بڑبڑایا۔ اُس کے کندھے پر ہاتھ ہی رکھا تھا کہ وہ گر گیا۔ میں دوڑتا ہوا آیا اور بائیسکل پر سوار ہو کر نکل بھاگا۔ دن بھر کی بکری جیب میں تھی۔ لاری پر سوار ہوا اور گوجرانوالہ رشتہ داروں کے پاس پہنچ گیا۔ دوبارہ کبھی چکوال نہیں گیا۔ ورنہ وہ لوگ مار ڈالتے۔ عورت ذات سے کوئی پاگل ہی عشق کر سکتا ہے ......''

لالہ ٹکو کی ٹھوڑی ہتھیلی کو چھو رہی تھی۔ سر کو اُٹھانے کی ناکام کوشش کرتے ہوئے بڑے پتے کی بات کر دی: ''نہیں ہاوے! بات کو سمجھا کر۔ بوڑھے کے اچانک آ جانے پر شور نہ مچاتی تو خود بدنام ہوتی اور ماری جاتی۔ اُس نے لازماً تیرا پردہ رکھ لیا ہو گا۔ ورنہ بتا دیتی کہ قلفی فروش مہاجر لڑکا تھا اور وہ لوگ تجھے آسانی سے ڈھونڈ نکالتے ......''

صوفی نے اختتامی کہا: ''بہرحال آپاں عشق وشق کے چکر میں نہیں پڑتے۔ اَید حال (ایسے) ہی بدذات یاد آ جاتی ہے۔''

☆☆☆☆

علی تنہا

چوتھی سڑک

یہ چوتھی سڑک بڑی دھوکے باز ہے۔ احمد جان کو یہاں ایک سے ایک بھول سے واسطہ پڑا۔ اور تو اور اس سڑک نے اپنے آپ سے فریب کرنے میں کیا کسر نہ اٹھا رکھی۔

اسے اگر ہاشم کباڑیے نے سراب روڈ کہا ہے تو کیا غلط ہے؟ احمد جان اور ہاشم کباڑیے کو اسی سڑک کی پانچویں گلی والی حویلی میں نرگس بائی جمشید پور والی سے پالا پڑا۔ بائی جی، جمشید پور سے مہینے میں دو تین بار یہاں آیا کی۔ گانے کے جتنوں میں وہ بڑے پھنسے۔ یہ سارا کیا دھرا، اصل میں دلشاد ڈاکٹر، رمشا اور کنول کا تھا۔ تینوں عورتوں نے ایک نہیں پوری دنیا کو گھما دیا۔

رمشا اب اس دنیا میں نہیں ہے۔ انیس برس کی چڑھتی جوانی میں دلدار تندے نے اسے گولی مار کر ہلاک کیا۔ رمشا زندہ ہوتی تو کم سے کم وہ دونوں ضرور مر گئے ہوتے۔ پیدا تو رمشا کو کسی راجے، مہاراجے کے گھر میں ہونا چاہیے تھا۔ پیدا کہاں ہوئی؟ اس اندھیرے گھر میں، جہاں اس چاند نے ابھرتے ہی ڈوب جانا تھا۔

چوتھی جوع کی یہ سڑک سراسر سراب ہے۔ اپنے آپ سے کیا کیا راس رچائے بیٹھی ہے۔ طوائفوں کے ڈیرے کی طرح، جو اب بلند و بالا کوٹھیوں میں بدل گئے ہیں۔

دو، سوا دو کلومیٹر کی سڑک، جہاں مشکل سے پچاس ساٹھ دکانیں ہوں گی۔ ان میں دو سکول اور جامع مسجد کا پیپل، کون بھولے؟ اس پیپل کے پہلو میں دونوں نے نرگس بائی کے کہنے پر بابا نصیر کو گاتے سنا۔ آواز کیا تھی؟ وہ اس کے سحر سے آج تک باہر نہ آ سکے۔ ایک طرف رمشا ایک طرف یہ گانا، سب کچھ مرنے کے لیے کافی ہو۔ اس دوران میں بھلا ہو ٹھگشوال کا، جس نے بابا کے گرد مجمع دیکھ کر ڈیرا جمایا۔ کم بخت کا گلا کیا تھا، دو بیلوں کا ڈکرانا۔ جس نے سنا، کان دبا کے بھاگ لیا۔ نصیر بابا ہڑا ہڑا کرتا، جو پیپل سے بھاگا تو آج آئے گا۔

تشکیل اوّل آہستہ آہستہ، بھگت پیچھے ایسا غرق ہوا کہ نہیں معلوم، اُسے یہ ظالم سڑک کب ہڈیوں سمیت چبا گئی۔

بابا نصیر کے جاتے ہی اس روڈ نے رنگ بدلنا شروع کیا۔ اس چوک میں جو بھی آیا ہے، اُسے احمد جان نے بدلتے ہی پایا۔ عجیب جنتی ہے۔ اس کے پھل پودے نکلتے ہی، دھومیں مچانے لگتے ہیں۔ آدمی تو آدمی، چوتھی سڑک کی عمارتوں نے اپنی شکل و صورت بدل ڈالی ہے۔ جس طرف نظر جاتی ہے، فلک بوس پلازے، پرائیویٹ ادارے، ہوٹل، بینک، نئی گاڑیوں کے شوروم اور جہاں بھر کی آسائشوں سے بھرے جنرل سٹور، ہنگامہ پرور دنیا میں چوتھی سڑک کا وجود ہی مٹ گیا ہے۔

رہا، جامع مسجد والا پیپل کچھ عجیب ذات کا درخت ہے۔ دنیا بدل گئی یہ پیپل ویسے کا ویسا جھوم رہا ہے۔ چوتھی سمت کا جادو اس پر نہ چل سکا۔

دور کیوں جایئے، ہلکے گلابی شیشے والے کیبن میں بھیڑوں کے سامنے یہ جو تین لڑکیاں کھٹا کھٹ ٹکٹ دے رہی ہیں، کیا کوئی یقین کرے گا، یہاں کیسا خستہ حال ڈربہ نما چوبی ٹکٹ گھر تھا جس میں احمد جان جیسے خوش رو اور پارہ صفت نے تحق جوانی میں دن گزارے۔

اس قید خانے سے وہ کب کا بھاگ جاتا، اگر مسافر، پھٹیچر بسیں، بابا نصیر اور ویرانی میں ہونکتا یہ بس سٹینڈ نہ ہوتا۔ احمد جان کے سپید و رنگ چہرے اور بارانی آنکھوں میں نورس کا زمانہ، وہ کون ہوا تھا، جو آئی اور گزر گئی۔

سڑک کے پار چائے خانہ، البتہ صبح سے شام تک آباد رہتا۔ لالہ جی کی میلی دو پلی ٹوپی میں اس کا مدقوق چہرہ، ہر وقت گاہکوں کی باڑ میں بے چین رہا۔ بے حد لالچی اور باتونی آدمی تھا۔ ان سب چہروں میں ایک بابا نصیر کا وجود تھا جس سے، احمد جان کی آنکھوں میں ٹھنڈک پڑی رہتی۔ سرخ و سپید رنگت، ڈھلتی عمر میں، کالکیں چمکائے، سامنے بنچ پر بیٹھا، احمد جان سے باتیں کرتے، ایک آدھ آواز لگا کر جان نکال دیتا۔

پیپل سے ہجرت کے بعد، بابا نصیر نے بس سٹینڈ کو چار چاند لگا دیے۔ اورقا اور دلشاد ڈاگر اور کنول تک نے اب آنا جانا شروع کیا۔ دونوں کو برانا زہو کر گانا انہوں نے بابے نصیر سے سیکھا۔ اتنا بڑا استقاقی، جیسا دلشاد ڈاگر اداکاری تھی، اس کا جواب نہ تھا۔

سوال یہ رہا کہ ایسا کیا ہوا کہ بابا نصیر نے آخر کہاں سے اپنے اندر اتارا۔ یہ کوئی نہیں جانتا۔ کنول، دلشاد ڈاگر یا نرگس باجی کی باتوں کا کیا اعتبار؟ ایسی آوارہ عورتوں کا کہا سنا سب جھوٹ تھا۔ اسی لیے بابا نصیر نے

احمد جان کو ہزار روکا کہ ان عورتوں سے میل جول نہ رکھے۔ جوانی اور احمد جان کا خمار بھرا شباب، کہاں بابا نصیر کی باتوں پر کان دھرتا۔

عورتیں کیا تھیں چھلاوہ۔ ان میں نرس باتی جمشید پوروالی کی بات اور ہے۔ وہ عمر کے اس حصے میں تھی جہاں گانے والیاں، اس کی خدمت گزاری کریں۔ یہاں وہ ہر بار بابا نصیر کو کہنے آتی اور گالیوں بھری گٹھڑی اٹھا کر جاتی۔

کنول اور دلشاد، ذلت کی ماری راہوں میں گزر گئیں۔ یہ سب لوگ بس سٹینڈ کیا پوری چوتھی سڑک کا سنگھار تھے۔ اس سنگھار کو ایسی چمک چوتھی جوع نے دی کہ کچھ یاد کرنا محال ہے۔ نصیر بابا، کا گانا آہستہ آہستہ اٹھ کر جمشید پور چلا گیا۔ کیوں کہ بس سٹینڈ کا رقبہ اور بلڈنگ بدلتے ہی مخلوق کا یہ ریلا ایسا آیا ہے کہ سب کو بہا کے لے گیا۔

لوگوں نے بس سٹینڈ اور چوتھی سڑک کے بخت بدلنے کو بابا نصیر کا معجزہ جانا حالاں کہ بابے نے ان لوگوں کو بے نقط کی سنائیں۔

بے نیاز شخص تھا، کبھی ہاتھ پھیلایا نہ خیرات قبول کیا۔ بہت ہوا تو لالہ جی کی تیز پتی والی چائے ضرور پی۔ سچ یہ ہے کہ بابا نصیر کو پیار احمد جان سے تھا۔ احمد جان ہی ہے جو ہڈیوں کے اس ڈھانچے کو نئے لوگوں کے ہجوم میں سینے سے لگائے پھرتا ہے۔ بکر عید کے روز، گیرو کپڑوں کا جوڑا بابا نصیر کو پہنا کے وہ کھلکھلا پڑا۔

"بابا تو دلہن بن گئی ہے! دلہن ...... دیکھ تیرے کو کیا بنا دیا ہے؟"

"اوئے سسری کے دلہن نہیں ..... چوتھی سڑک بنا دیا۔"

"چوتھی سڑک؟ کیا کہا؟"

"چوتھی سڑک کہا ہے۔ چوتھی کا جوڑا نہیں۔ سنا ....."

"سن لیا۔ بابا جی۔ سن لیا۔ چوتھی سڑک۔ بسا"

منیجر نے غصے کی نگاہ احمد جان پر ڈالی، سر گھٹنوں پر رکھ کر، منڈکری مارے دنیا و مافیہا سے منہ موڑ لیا۔

بس سٹینڈ پر اس وقت قیامت کا شور برپا تھا۔ اس شور میں وہ کیوں کسی کی بات سنے؟ کمرے کے باہر بنچ پر، بابا نصیر کا سوکھا سڑا پنجر ہلتا رہا۔ نئی بسوں، ویگنوں کے طوفان میں اس کی چھٹی ہوئی کالکیں تیز ہوا میں بکھری تھیں۔ چاروں اور، ساون کا حبس ہوا کو اڑاتا رہا۔ احمد جان بار بار دفتر سے نکل کے بابا نصیر کے سراپے

کو تکتا رہا۔ اب وہ سات بسوں اور دس ویگنوں کا مالک ہے ورنہ یہاں اس نے دن بھر جوتے ہی چٹخائے ہیں۔ اپنی جوتوں اور نصیر بابا کی ارزانی گردنے نے اتنا اونچا اڑا دیا ہے کہ نیچا آنے پر ہول آنے لگتے ہیں۔

اپنی اولاد سے نصیر بابا کو ملوانا ہے تو وہ اپنے سڑیل باپ پر نہ ہنسیں تو اور کیا کریں؟ احمد جان کی بیوی کی بات اور ہے۔ وہ خاوند کو پوجتی ہے۔ جو اس کے منہ سے نکلا جھٹ ناصرہ نے مان لیا۔ پکی پتنگ، گیہوں رنگت کی، عورت اب خاصی بھاری بھرکم ہو رہی ہے۔ کتنے لوگوں نے بھڑکایا کہ احمد جان نے کنول، دلشاد وغیرہ جیسی عورتوں کو رکھا ہے مگر شاباش، شیرنی نے مان کے نہیں دیا۔ اور تو اور اسے احمد جان کی ناجائز بچی جمشید پوری والی کا بھی ذرا بھر یقین نہیں ہے۔ یہ اُشغل حاسد عورتوں نے پھیلائی ہے۔

ناصرہ کا بس چلے تو وہ بابے نصیر کو گھر لے آئے لیکن اس کی دونوں بہوؤں نے انکار کر دیا ہے۔ اس لیے اپنے دفتر کے کونے میں احمد جان نے اس کا نیا کمرہ بنوا دیا۔ نصیر بابا مہینے میں مشکل سے دس بارہ دن ہی کمرے میں قیام کرتا۔ کھانا، جب بھی کمرے میں اس نے بھیجا، بابے نے ہاتھ نہیں لگایا۔ وہ کھاتا کیا ہے؟ یہ راز ہی رہا۔ عمر پوری اس نے چائے پینے پر ہی بتا دی۔

بس سٹینڈ بدلا، لوگ بدلے، زمین بدلی، آسمان بدلا۔ نہ بدلا تو صرف نصیر بابا نہ بدلا۔

چوتھی، دشا جانے والی سڑک تک بدل گئی۔ جو شے آنکھ پھیر لے، نصیر بابا اس سے چوک جاتا ہے۔ مجال ہے اب چوتھی سمت جانے کا نام تک لے۔ ورنہ ہر سڑک اس کے پیروں سے گھنگھرو کی طرح بندھی رہی۔ جس روز بلوا ہوا ہے۔ نصیر بابا گھسٹتا ہوا چوتھی سڑک پر ہاشم کباڑیے کے ہاں اچانک آ گیا، برسوں کے بعد۔

”بابا چائے پیو گے؟“

”تمہاری سسری ماں کا سر پیوں گا۔“ وہ دیوار سے کمر لگائے دھڑا دھڑ کاروں کو جلتا دیکھا کیا۔ اس قیامت میں احمد جان کی ویگن بھی بھسم ہو گئی۔

”یہ کہاں جا رہی تھی، جمشید پور لو پہنچ گئی جمشید پور۔“

نصیر بابا کھچڑی داڑھی کھجاتا، ہولے ہولے ہنستا رہا۔

ہاشم کباڑیے نے آگے بڑھ کے بابے کے گھٹنے دبائے۔

”بابا، بے چارے کا لاکھوں کا زیاں ہو گیا۔ دیکھو، بیٹھا، سر پکڑے بیٹھا ہے......

”سسری کا، چوتھی سڑک کہتا مرتا رہا۔ دیکھا اب یہ آگ ---“

ہاشم کباڑیے کی آواز پر ملازم بھاگ کر چائے لے آیا۔ نصیر بابا نے چائے ہونٹوں سے لگائی اور احمد جان کے اترے چہرے پر نظر ڈالی۔

جمشید پور کے ذکر سے احمد جان کو کیا کیا یاد آیا۔ وہ دونوں زیادہ تر اکیلے ہی جمشید پور جایا کیے۔ رفتہ رفتہ ہاشم نے بھی، احمد جان کی کار میں جانا شروع کیا۔

اصل میں جمشید پور کی مین مارکیٹ میں جودھ پور والوں کی دودھ دہی کی دکان پر فاروق گجر سے بابا کی پرانی صاحب سلامت ہے۔ مہینے میں ایک آدھ بار نہ جائے تو بے چین ہو جاتا ہے۔ دودھ دہی کے اوپر بالا خانے پر نرگس بائی کا گانا سننا بھی بابے کے لیے ضروری ہے، گانا کیا ہے؟ یہ تو فاروق گجر ہی جانتا ہے۔ بلکہ گانا ایک بہانہ رہا۔ گانا تو بابے کا سننا بائی جی کا مقصد تھا۔ اس لیے بابے کو شہ دینے کے لیے وہ ایک آدھ بہلاوہ یا تان غلط لگا دیتی۔

بابا تڑپ کر چلا اٹھتا۔

"اوے، مہ نہاڑا، یہ کیا غضب کر دیا۔"

نرگس بائی، ہاتھ جوڑے کھڑی ہو جاتی۔

"آپ کیسے یہ بھگ ڈرا۔"

اور بابا شروع ہو جاتے۔ فاروق گجر ہو یا نرگس یا احمد جان، سبھوں کی آنکھیں بھیگ جاتیں۔ بائی نرگس کے مرتے ہی نصیر بابا نے جمشید پور جانا کم کر دیا۔

"تو کیا نصیر بابا بائی جی سے پیار کرتا تھا؟ مگر نہیں تو یہ کیا پاکھنڈ تھا۔

فاروق گجر کے دل میں کئی بار آیا کہ سوال کرے مگر ہمت نہ ہوئی۔ آخر پچھلے جاڑے میں جو نصیر بابا جمشید پور آیا تو فاروق نے پوچھ ہی لیا۔

"بابا نرگس عورت اچھی تھی یا اس کا گانا؟"

"کیا پوچھتے ہو؟"

"یہی بابا جی، آپ سے بہتر کون جانے گانا تو لے کے حساب سے کچھ کچا تھا...... بے تکی۔"

کیا بکواس کی تم نے۔ گانا اور بائی کا کچا تھا، حرام زادے کیا کہا......"

بابا جو بگڑا ہے تو بھناتا ہوا لوٹ گیا۔ نصیر بابا کو فاروق نے منا تو لیا مگر آنے کا وہ سرور نہیں رہا جو بائی جی

کے جیتے جی تھا۔

اب جو ہنگامہ سرد ہوا تو بابے نے ہاشم سے کہا۔

گاڑی منگوائی۔ جمشید پور جانا ہے ....“

”جمشید پور، اور آج، بابا؟ دیکھتے نہیں۔ کیا حال ہے؟ آج گاڑی کوئی بھی نہیں جانے کی۔ دیکھا، بابا۔ احمد جان، بے چارے کا حال ....“

”اچھا؟ تو نہیں جاتے جمشید پور ....“

مصیبت یہ ہے کہ جمشید پور جانے کا راستہ یہی چوتھی سڑک ہے ورنہ بابا نصیر کہاں اور وہ لے کر نہ جائیں؟

یہ چوتھی سڑک بھی عجیب بلا ہے۔ ہمیشہ دھوکا دیتی ہے۔ اس سے تو بیس سال پرانی والی سڑک بہتر تھی۔ یہی سوچتا ہوا احمد جان اُٹھ کھڑا ہوا۔

”کہاں، کیا جوتے کو کھوجتے ....؟“

احمد جان نے بابے کی آواز سن کے، کان دبا لیے اور پیدل ہی چوتھی سڑک نکل پڑا۔

خالی جنڈ اور سڑک کو آزو بازو کے پلازوں نے بازوؤں میں بھینچ رکھا ہے۔ سڑک نہ ہوئی، طوائف ہوئی۔ اس چوتھی سڑک کی سب ادائیں طوائفوں سے کیا کم ہیں۔

اس پر اُسے دلشاد ڈوگر کا خیال آ گیا۔ اس کے ہوتے، کیا کیا ہنگامے ہوتے رہے۔ اسی سرخ کی طرح جس نے گاڑیوں کو آگ میں بھسم کر ڈالا تھا۔ مردوں کو دلشاد ڈوگر جلا کے راکھ کر دیتی تھی۔

ہوا میں بلا کا حبس تھا۔ وہ چلتا ہی رہا۔ جیسے تپتی سڑک پر بھاگتے قیدی کو دوڑا دوڑا کر ہلکان کیا جا رہا ہو۔

میں کتنی دیر تک اس سڑک پر چلتا رہوں گا۔ کیا یہ چوتھی سڑک ہے بھی نا ...... میں بھٹک گیا ہوں۔ واقعی وہ راہ کھوئی کر بیٹھا تھا۔ چلتے چلتے دیکھتا کیا ہے کہ ماہر چوک کے عین درمیان میں کھڑا ہے۔

”وہ کب اس طرف مڑا۔ کہ کیا وہ رستہ بھول گیا ہے؟ یہاں تو جو بھی ہے اپنی اپنی طرف بھولے بیٹھا ہے۔ چوک میں کھڑے ہوں تو بائیں ہاتھ ایک بغلی گلی ہے جسے احمد جان نے دیکھا اور آہ بھری۔ وہ ماہر چوک میں کیا آیا، کربلا میں آ پھنسا۔ سر سے پاؤں تک نیزوں میں پرو دیا ہوا۔ بغلی گلی میں رات کے دوسرے پہر سے صبح ہونے تک کیا گھمسان کا رن پڑتا ہے۔ اس میدان میں وہ بھی بہت لڑتا بھڑتا رہا۔ دلشاد ڈوگر کے ایک ایک تیر کو یاد کرتا، وہ ڈھیر ہو گیا۔ مشکل سے اپنے آپ کو سنبھالا اور اپنی ناجائز بیٹی آصفہ کے بالاخانے کے چھجے تلے

آ کر رک گیا۔

بابا نصیر نے اسی لیے اس وشا کو جانے سے منع کیا تھا۔ اب سوائے بیل بجانے کے اور کوئی بات سجھائی نہ دی۔ گھنٹی بجنے پر آصفہ نے اوپر سے جھانکا۔ باپ کو سڑک پر کھڑے دیکھ کر حق حیران ہو گئی۔ دوڑ کر دوپٹہ اوڑھا اور نیچے اتر آئی۔

احمد جان سر سے پاؤں تک پسینے میں ڈوبا، سامنے کھڑا ہوا۔

”بابا آپ......؟ آنے سے پہلے ایک کال ہی دی ہوتی۔“

باپ نے بیٹی کے سراپا پر نگاہ کی۔

باپ بیٹی نے دیکھنے کا فاصلہ طے کرنا تھا کیا۔ ورنہ بھی فاصلے جن پر دلشاد اگر اور احمد جان نے کیا کیا طرفیں ڈھونڈی تھیں اب چوتھی سڑک نظر آنا محال ہو رہا۔

”کیا سمتیں، مجھ سے چھن گئی ہیں؟“ یہ دھیان پڑتے ہی وہ ایک اور خلجان میں پڑ جاتا ہے۔ جس طرف نکلتا ہے، نکلے ہی چلا جاتا ہے۔

”شاید ہاشم اور فاروق کچھ جانتے ہوں۔“ یہ سوچ کر نرگس بانی کی بری پر اس نے پوچھا۔

”یار۔ کیا ہے کہ میں گاڑی چلاتے بھول جاتا ہوں کہ کون جو رخ جانا ہے، میں چلا ہوں تو یہ مارو مار......“

”تو پھر جمشید پور کیسے پہنچ گئے؟ فاروق نے اس کے قریب کرسی گھسیٹتے ہوئے پوچھا اور پھر بھیگے سفید ہوئے بالوں پر نظر ٹکا کر آ ابھری۔

”یار چلتے چلتے، ہمارے سر ہی نہیں، خون کا رنگ بھی سفید ہو گیا ہے۔ تم پوچھتے ہو، اپنی سمت بھول جاتے ہو۔ کوئی جانتا ہے، جس سڑک پر ہم چلے جاتے ہیں، ہماری ہی ہے۔“

”کیا کہا؟“

احمد جان سنبھل کر بیٹھ گیا، جیسے واقعی اسے چوتھی سڑک کا سراغ مل گیا ہو۔

☆☆☆☆

انوار زاہدی

پرانے کاغذوں میں

جس کام سے میں جان بچاتا تھا ...... ارجمند اسی کے لیے نجانے کب سے میرے پیچھے پڑی ہوئی تھی ...... یہ نہیں کہ مجھے گھر صاف رکھنے میں دلچسپی نہیں ...... یا اپنا کمرہ، اپنی میز اور اپنی کتابوں کو رکھنے کا سلیقہ نہیں ...... یا پھر صفائی مجھے پسند نہیں ...... یا یہ کہ کباڑ خانے میں رہنے کا مجھے کوئی شوق ہے ...... ایسا کچھ نہ تھا اور ارجمند بہ خوبی اس بات سے واقف تھی ...... لیکن حقیقت یہ ہے کہ ایک دو فائلیں چند کتابیں ہوں تو ہر شخص انھیں سلیقے سے رکھنے کا ذمہ لے سکتا ہے ...... یہاں تو کمرے میں بس میں ہی ایک اکیلا تھا ...... باقی ہر طرف رائٹنگ ٹیبل سے لے کر کمرے میں بیڈ سائیڈ ٹیبل اور پھر ڈریسنگ کیبنٹ اور بیوی کی ڈریسنگ ٹیبل ...... وارڈ روب کے علاوہ کمرے کے کونے میں موجود ارجمند کا بک شیلف جہاں تک نظر جا سکتی تھی میرے کاغذات کا ایک طوفان تھا ...... فائلوں کے ڈھیر تھے ...... جن میں دفتر کے کام کی فائلوں کے علاوہ ...... اس لکھنے پڑھنے کے شوق نے مزید برباد کر ڈالا تھا ...... خود خریدی ہوئی کتابیں جن میں تازہ ترین فکشن اور نان فکشن ...... اور نجانے کیا کچھ ...... وہ کتابیں جنھیں مختلف رسائل کے مدیران نے ان پر تبصرے کے لیے بھیجا تھا ان کے ڈھیر الگ اور انھیں کتابوں پر تبصرے کے سلسلے میں مصنفوں کے اور رسائل کے مدیران کے خطوط اور یادداشتوں کے نوٹس الگ تھے۔ کاغذ جن پر ادھوری اور نامکمل تحریریں ...... نظمیں ...... فرمائشی مضامین ...... پھر اوپر سے دفتری کام کی فائلوں کے انبار جن میں اپنے کام کے علاوہ کچھ ایسے دوستوں کے نامکمل کام بھی شامل تھے ...... جو لکھنے سے بھاگتے تھے ...... یا یہ کہ لکھنے کے فن سے نابلد تھے۔ غرض کیا تھا جو میری رائٹنگ ٹیبل پر نہ تھا ...... یا اس کمرے میں جسے اگر عجائب کدہ کہا جائے دیکھنے والے کو بہل سکتا تھا۔

آج مے ڈے کی وجہ سے دنیا بھر کے مزدوروں کی چھٹی تھی لیکن میں ایک ایسا مزدور تھا جو بے گار میں پکڑا گیا تھا اور ارجمند میرے سامنے ڈائننگ ٹیبل پر کبھی کے خستہ حال بریف کیس سامنے رکھ کر یہ کہتی ہوئی کچن میں غائب ہو گئی تھی۔

"آپ یہ بریف کیس دیکھنا شروع کریں۔ میں آپ کے لیے ایک عمدہ سی چائے بنا کر اور آپ کی پسند کی ایک چیز لے کر آتی ہوں۔"

"بھئی! ان بریف کیسوں کو کیا دیکھوں ..... میرے دیکھے بھالے تو ہیں ..... سیدھے سادھے ریکسین کے بنے ہوئے ہیں اور وقت گزر جانے کے باعث اب تو ان کی ریکسین کی حالت بھی ناگفتہ بہ ہو چکی ہے۔ تم اگر ان بریف کیسوں کو کسی کو دینا چاہتی ہو تو بڑے شوق سے دے سکتی ہو۔ مجھے ان میں کوئی دلچسپی نہیں۔"

ارجمند نے کچن ہی سے میری بات کے جواب میں کہا۔

"میں جانتی ہوں کہ آپ کو ان بریف کیسوں میں مطلق دلچسپی نہیں۔ آپ ذرا ان کو کھول کر ان میں موجود دفتیوں پر ایک نظر ڈال لیں۔ ہو سکتا ہے آپ کے کام کی چیزیں نکل آئیں۔ آپ نہیں دیکھیں گے تو میں ایسے ہی اٹھا کر کسی کو دے دوں گی اور پھر آپ منہ لٹکائے ہوئے ایک مدت نجانے کیا کیا ڈھونڈتے پھریں گے۔

اتنی دیر میں کہ میں کچھ مزید سوچتا ..... ارجمند مسکراتی ہوئی ..... ایک ہاتھ میں میرے لیے چائے کا مگ اور ایک پلیٹ میں میرا پسندیدہ بیسن کا حلوہ بنا کر لے آئی۔ ہم جیسے بے کار کے مزدوروں کو اور کیا چاہیے۔ ایک چائے کا کپ ہی استحصال کے لیے کافی تھا۔ یہاں تو چائے کے مگ کے علاوہ بیسن کے حلوے کی پلیٹ بھی موجود تھی یعنی ارجمند پکا ارادہ کیا ہوئے تھی کہ مجھ سے کام کرا کے ہی دم لے گی۔

پہلا بریف کیس کسی ادبی کانفرنس میں شرکت کرنے پر کانفرنس کا انعقاد کرنے والوں کی طرف سے کانفرنس کے شرکا کو بطور تحفہ ملا تھا۔ بریف کیس کے کھلتے ہی پرانے کاغذات کا ایک ہجوم تھا جو باہر نکلنے کے لیے بیتاب تھا۔ گزرے وقتوں کے کرائے نامے ..... بجلی ..... گیس اور پانی کے بل ..... اور نجانے کس کس قسم کے دیگر بل ..... اور بلوں کی نقول۔ زندگی ہر ذی روح سے ہر گزرنے والے لمحے کا خراج مانگتی ہے۔

"ویسٹ پیپر باسکٹ آپ کے نزدیک رکھ دی ہے ..... جس کاغذ کو آپ غیر ضروری سمجھیں پھاڑتے جائیں اور اس میں ڈالتے جائیں۔" ارجمند کی آواز کچن سے کانوں میں اتری۔

میں مسلسل بے کار کاغذات کو پھاڑے جا رہا تھا اور برابر میں رکھی ہوئی ویسٹ پیپر باسکٹ میں ڈال رہا تھا کہ ایک نیلے رنگ کا لفافہ جس پر میرا نام اور پتہ انگریزی میں درج تھا ..... آنکھوں کے سامنے آ گیا اور میری آنکھیں دھندلا گئیں۔ لفافے کو کھولا ..... تو ابا کا خط سامنے تھا۔

"عزیز از جان بیٹے ..... سلامت رہو۔

مجھے یقین ہے اب تم نئے شہر اور نئے ماحول میں ایڈجسٹ ہو چکے ہو گے۔ اپنی صحت کا بطور خاص خیال رکھو۔ تم صحت مند ہو تو تمہاری چھوٹی سی فیملی بھی صحت مند ہے۔ ارجمند کو بھی مجھے پورا یقین ہے کسی اچھے سکول میں جاب مل گئی ہو گی۔ بچوں کے بارے میں لکھو ..... کیسے جا رہے ہیں .....؟ سکول میں داخلہ نئے شہر میں دشوار ہوتا ہے لیکن مجھے امید ہے کہ وہ بھی ہو جائے گا۔ بچے ہمیں یاد کرتے ہوں گے ..... یہاں نہ پوچھو ..... تم

سب کے جانے سے گھر کی کیا حالت ہے.....؟ خط کے ہمراہ ایک ہزار روپے کا چیک بھیج رہا ہوں، ممکن ہے تمہارے کسی کام آجائے۔"

اس سے آگے میں پڑھ ہی نہیں سکا۔ سب ہی ماں باپ اپنی اولاد سے محبت کرتے ہیں .....انہیں پالتے پوستے ہیں۔ یہ کوئی ایسی انوکھی بات نہیں لیکن جیسی محبت میرے ابا اور اماں نے ہم بہن بھائیوں سے کی .....اُس کا اندازہ کوئی اور نہیں کر سکتا۔ بچپن میں جب بھی ہم میں سے کوئی بہن بھائی بیمار پڑ جاتا .....تو ابا کو جیسے خفقان ہو جاتا۔ کبھی ایک ڈاکٹر کے پاس لے کر جاتے تو کبھی دوسرے کے پاس اور جب تک ہم میں سے بیمار بہن بھائی ٹھیک نہ ہو جاتا، وہ اور اماں بیمار کے بستر کے پاس سے نہ اُٹھتے۔ جب ابا نے یہ چیک بھیجا تھا تو وہ ریٹائرڈ زندگی گزار رہے تھے اور ظاہر ہے کہ چیک اُنہوں نے نجانے کتنے خرچے روک کر اپنی پنشن ہی میں سے بھیجا ہوگا۔ اگر میں یہ چیک انہیں واپس کر دیتا تو وہ کچھ نہ کہتے۔ بس یہ چیک یونہی اُن کی میز کی دراز میں پڑا رہتا اور وہ یہ پیسے کبھی خرچ نہ کرتے۔ ابا کا انتقال ہوئے سترہ برس ہو چکے.....اب کوئی مجھے مشورہ دینے والا نہیں رہا۔ نہ ہی اب کسی کو میری ذات یا میرے بچوں کے بارے میں فکر کرنے کی ضرورت ہے۔

اسی بریف کیس کو تیزی سے کھنگالتے ہوئے میں نے ابا کے خطوط والے نیلے رنگ کے لفافے اکٹھے کر لیے.....اور انہیں الگ رکھ لیا۔ واقعی ارجمند کس قدر سمجھدار ہے.....جیسے اُسے سب یاد تھا کہ میرے کس بریف کیس میں کس کس وقت کی کیسی کیسی یادیں جمع ہیں۔ تبھی تو وہ نجانے کب سے میرے پیچھے پڑی ہوئی تھی اور کئی مرتبہ تو مجھے یہ لگا جیسے وہ خواب میں بھی انہی بریف کیسوں کے بارے میں مجھے بتاتی رہتی ہے۔

اسی بریف کیس سے ایک اور خاکی رنگ کی خستہ حال فائل نکل آئی تھی، جس میں اس شہر میں ملازمت کرنے کے کاغذات کا پلندہ تھا، جس میں .....کیریکٹر سرٹیفکیٹس کی نقول .....اپوائنٹمنٹ لیٹر .....یہ تمام کاغذات میرے لیے اُس وقت کتنی اہمیت رکھتے تھے لیکن وقت گزر جانے پر اتنے اہم کاغذات اب انتہائی غیر ضروری بوسیدہ پیلے ہوتے ہوئے بے معنی ردی کے ٹکڑے تھے بلکہ شاید کوئی ردی خریدنے والا بھی اُن کے کچھ دام نہ دے پائے گا کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ان کاغذوں میں لفافے کا روپ دھارنے کا دم بھی نہیں رہا تھا۔ انہی بے معنی کاغذوں میں .....ایک ماہ کام کرنے کے بعد وصول کی جانے والی پہلی تنخواہ کی رسید یا پکی پے سلپ نکل آئی تھی .....جس کا کاغذ اتنا وقت گزرنے پر پیلا پڑ چکا تھا مگر تنخواہ کے مندرجات چوں کہ ٹائپ میں چھپے ہوئے تھے لہٰذا اب بھی با آسانی پڑھے جا سکتے تھے۔

تنخواہ ..... ۱۶۰۰ روپے
گھر کا کرایہ ..... ۵۰۰ روپے
کنوینس الاؤنس ..... ۵۰ روپے

میڈیکل الاؤنس ...... ۵۰۰ روپے
کل ٹوٹل ..... ---- ---- ۲۹۵۰ روپے۔

یہ وہ پہلی پے سلپ تھی جسے میں شوق سے گھر لے کر آیا تھا اور ارجمند کے ہاتھ میں دی تھی۔ ارجمند کو بھی یہاں پہنچتے ہی ایک سکول میں ملازمت مل گئی تھی۔ ایک معیاری پرائیویٹ سکول تھا، جہاں ارجمند کلاس ٹو اور تھری کے بچوں کو انگریزی اور ہسٹری پڑھاتی تھی۔ میں مزید کاغذات کھوج رہا تھا کہ ایک فائل میں سے ارجمند کے سکول کا اپوائنٹمنٹ لیٹر اور اس کی بھی پہلی پے سلپ نکل آئی۔ کم و بیش اتنی ہی تنخواہ ارجمند کی بھی تھی لیکن میری صرف تنخواہ ہی تھی جبکہ ارجمند کی ملازمت کا فائدہ کہیں زیادہ تھا کہ ہمارے تینوں بچوں کو اسی سکول میں مفت داخلہ مل گیا تھا۔ تینوں بچوں کی سکول کی فیسیں ملا کر ارجمند کی تنخواہ مجھ سے تین گنا ہو جاتی تھی۔ اس شہر میں کرائے پر لیا گیا پہلا گھر ..... کرائے نامے کی نقل ..... ماہانہ کرایہ ..... ایک ہزار روپے۔

شہر کے پرسکون علاقے میں ہوتے ہوئے بھی بازار کی قربت کے باعث یہ ایک اچھا گھر تھا۔ تین بیڈ رومز ..... ایک ڈرائنگ کم لاؤنج۔ یہ ایک منزلہ گھر تھا اور پرانا بھی نہ تھا۔ باہر ایک مختصر سا لان، جس کے گرد چاروں طرف گلاب کی جھاڑیاں لگی ہوئی تھیں۔ چھوٹی سی ڈرائیو وے سے جو گھر کے مرکزی دروازے تک لے جاتی تھی لیکن جس کے اوپر ایک شیڈ باہر کو نکلا ہوا تھا اور یوں وہ کار پورچ کے لیے مناسب جگہ فراہم کرتا تھا۔ اس گھر میں ہم شاید سات برس رہے تھے۔

یہیں ابا اور اماں ہمارے پاس آ کر کئی کئی مہینے رہا کرتے ..... اور ان کی موجودگی میں گھر میں کسی رونق رہتی تھی۔ تینوں بچے دادا دادی کے دیوانے تھے۔ ابا روزانہ بلاناغہ شام کو بچوں کو لے کر باہر چلڈرن پارک میں چلے جاتے ..... بچے کھیلتے کودتے اور بے حد خوش ہوتے۔ ادھر ابا کو بھی ان کی صحبت میں اس قدر اچھا لگتا کہ مجھے ہر روز جب وہ بچوں کو کھلا کر گھر واپس لوٹتے تو اپنا بچپن یاد آنے لگتا۔ ابا کی یہی روٹین ہم بچوں کے ساتھ بھی تھی۔ تمام عمر ابا دفتر سے گھر آ جانے کے بعد بچوں کے ساتھ گھر میں وقت گزارنے کو باہر پھرنے پر ترجیح دیا کرتے ..... اماں نماز پڑھ پڑھ کر بچوں اور ہم پر دم کیا کرتیں۔

جب بھی ہمارے ہاں آتیں تو ڈھیر سارے تحائف لایا کرتیں ..... بچوں کے لیے طرح طرح کے لباس ..... کمیل کے لیے جینز اور ٹی شرٹس ..... میکانو ..... اور ایک چھوٹی سی ارگن ..... نبیل کے لیے نیکر اور برجس والی ٹی شرٹس ..... ٹریک پر چلنے والی ٹرین ..... رافعہ کے لیے فراکیں ..... طرح طرح کے علاقائی لباسوں میں ملبوس گڑیاں ..... شلوار قمیضوں کے جوڑے ..... ان سب کے ساتھ ساتھ میرے اور ارجمند کے لیے الگ جوڑے ..... میں کہتا بھی .....

”اماں ..... چلیں بچوں کے لیے تو آپ جو بھی لائیں ..... وہ بالکل ٹھیک ہے لیکن یہ میرے اور ارجمند

کے لیے بھلا ان جوڑوں کے لانے کی کیا ضرورت تھی ----"

اور اماں ہنستے ہوئے مجھے ڈانٹ کر جواب دیتیں۔

"اچھا بہت بڑے ہو گئے ہو ---- یاد ہے جب کل تک ارجمند کو لانے کے لیے میرے چاروں طرف دوڑے پھرتے تھے۔ بھئی اللہ تم دونوں کو سلامت رکھے ---- اپنے بچوں کی خوشیاں دکھائے لیکن میرے لیے تو تم دونوں بھی ان بچوں کی طرح ہی ہو۔"

اماں کی محبت ایک سمندر کی مثال تھی۔ ابا کے جانے کے بعد اماں چار برس زندہ رہیں ---- اور پھر وہ بھی چلی گئیں۔ اب ہمارے گھر نہ ابا آتے ہیں ---- نہ اماں۔ نہ کوئی تحفے لاتا ہے ---- نہ محبت کا کوئی لفظ سننے کو ملتا ہے۔ نہ دعا کے تقویت بخش لفظ سماعت کو میسر ہیں۔ گھر ہے ---- کمرے ہیں ---- دیواریں ہیں اور ان میں ہر طرف بیٹھی ہوئی خاموشی ہے جو کبھی ختم نہیں ہوتی۔ ہر روز یہ دن میں روشنی کے اُجالے کے ساتھ سارے گھر میں بھر جاتی ہے اور ڈوبتے ہوئے دن کے ساتھ بڑھتی ہوئی تاریکی سے بغل گیر ہو کر تمام رات سارے گھر میں رقص کرتی ہے۔ پھر چاروں طرف پھیلا ہوا سناٹا ---- مجھے کھانے کو دوڑتا ہے۔

اب جب میرے بچے میرے پاس نہیں ہیں تو احساس ہوتا ہے کہ بچے جتنے بھی بڑے ہو جائیں، اُن کے لیے ماں باپ کے دل میں محبت اور بےتابی کم ہونے کے بجائے بڑھتی ہی چلی جاتی ہے۔ ادھر بچے بڑے ہو کر آزاد فضاؤں میں اُڑنے لگتے ہیں تو شاید اُن کے ہاں ماں باپ کے لیے پہلی سی فرصت اور بےتابی باقی نہیں رہتی یا بدلتی ہوئی ضرورتوں کے تحت بتدریج کم ہوتی جاتی ہے جو شاید کسی حد تک منطقی بھی ہے کہ یہی اصولِ دنیا ہے۔ بچے چوں کہ ماں باپ کی تخلیق ہوتے ہیں اور ہر تخلیق کار کو اپنی تخلیق پر نہ صرف فخر ہوتا ہے بلکہ وہ اسے ہر حال میں اپنے دل سے لگائے پھرتا ہے۔ اس کی حفاظت کرنا اپنا فرض سمجھتا ہے۔ جب کہ ماں باپ سے بچوں کا تعلق ایک جذباتی سطح پر ہوتا ہے۔ بچوں کو اپنے ماں باپ اُس وقت تک بےحد عزیز ہوتے ہیں جب تک وہ خود کو زمانے کے سرد گرم کے خلاف غیر محفوظ سمجھتے ہیں لیکن جوں جوں اُن میں عدم تحفظ کا احساس بڑھتی ہوئی عمر، نئے رشتوں اور روابط کے باعث بتدریج ختم ہوتا چلا جاتا ہے ---- ملازمتوں کے نتیجے میں وہ خود کو معاشی طور پر خود کفیل سمجھنے لگتے ہیں ---- تُوں تُوں ماں باپ سے تعلق کا جذباتی پُل کمزور ہونا شروع ہو جاتا ہے اور یہ تماشا روزِ ازل سے ہے ---- پُل نے تو بہر حال کمزور ہونا ہے۔

پرانے گھر کے باہر لان میں جسے چھوڑے ہوئے بھی دس برس گزر گئے ---- تینوں بچوں اور ارجمند کی ایک تصویر ---- بڑا بچہ سہیل ---- شاید آٹھ برس کا تھا اور یہاں اُسے دوسری کلاس میں داخلہ ملا تھا۔ بیٹی رافعہ جو سہیل سے دو برس چھوٹی تھی ---- کلاس ون میں داخل ہوئی تھی اور چھوٹا بیٹا نبیل نرسری میں تھا۔ تین برس کتنی تیزی سے گزر گئے۔ بچے چھوٹے تھے تو میں اور ارجمند ہر وقت ان میں لگے رہتے تھے۔ کبھی بڑے کے پاؤں

میں موچ آ گئی تو ہسپتال لے کر بھاگے جا رہے ہیں ---- پاؤں کا ایکسرے ہو رہا ہے ---- ہڈیوں کے سرجن کو دکھایا جا رہا ہے۔ میں اگر کبھی ہسپتال جانے میں تامل بھی برتتا تو ارجمند ایسا نہ کرتی بلکہ وہ مجھے مجبور کر دیتی کہ بچوں کو لے کر ہسپتال چلا جائے۔ کبھی بیٹی کو بخار ہو گیا تو ڈاکٹر کے پاس کئی کئی روز چکر لگ رہے ہیں۔ جہاں تک چھوٹے بیٹے کا تعلق تھا تو وہ آئے دن چوٹیں لگا کر گھر آتا اور مہینے میں شاید ہی کوئی ہفتہ ایسا جاتا ہوگا کہ اُس کو ایمرجنسی میں نہ لے جانا پڑے یا مرہم پٹی کے علاوہ ٹیکے نہ لگیں۔

بچے بڑے ہو گئے تو یہ بھاگ دوڑ کسی قدر کم ہوئی لیکن پھر ان کے کالج کے مسائل اور بڑی بڑی فیسیں سامنے آ گئیں۔ کچھ پتہ ہی نہیں چلا کہ وقت پر لگا کر کس تیزی سے اُڑ گیا۔ بڑے بیٹے نے سافٹ ویئر میں ڈگری لی تھی اور پھر اپنے ہی شہر میں ایک فرم میں اُسے ملازمت بھی مل گئی۔

سہیل کی شادی پر ارجمند کس قدر خوش تھی بیان نہیں کر سکتا اور وہ کیا ہم دونوں ہی کی خوشی کی کوئی انتہا نہ تھی۔ شادی کے بعد کچھ ماہ سہیل اپنی بیوی کے ساتھ میرے پاس رہا پھر اُسے آسٹریلیا میں ملازمت مل گئی۔ اب وہیں کا مستقل رہائشی ہو گیا ہے۔ شروع میں اُس کے خطوط آتے رہے اور وہ مجھے اور اپنی ماں کو اپنے پاس بلانے کی تگ و دو میں لگ رہا مگر یہ اتفاقات بھی عجیب ہوتے ہیں۔ بیٹی رافعیہ کی شادی ہوئی تو ہم دونوں کی کوشش رہی کہ رافعیہ کو ہر طرح سے سپورٹ کریں کہ اُس کے سسرال میں سب لوگ باہر تھے۔ ہم اسی میں لگے رہے۔ اُدھر ہمیں پتہ ہی نہ چلا اور ایک دن رافعیہ بھی اپنے میاں اور ایک بچے کے ساتھ وہیں چلی گئی۔ چھوٹا نبیل تو کالج ہی کے دنوں سے باہر کو پر تول رہا تھا اور پھر جس کے اپنے بھائی بہن باہر کے ہو جائیں، اُس کا دل بوڑھے ماں باپ کے ساتھ کیسے لگ سکتا ہے۔ اپنی ڈگری لیتے ہی وہ کینیڈا کی امیگریشن میں لگ گیا تھا اور اب نبیل کو بھی گئے ہوئے کئی ماہ ہونے کو ہیں۔

دوسرے بریف کیس میں سے ایک اور خوش نما بڑا سا اخباری سائز کا دہرا کاغذ نکل آیا تھا اور میں اُسے دیکھ کر حیران تھا کہ جب اس کی اشد ضرورت تھی تو دن رات اسے ڈھونڈنے میں صرف کر دیے ---- یہ مل کے نہ دیا ---- یہ وہی کاغذ تھا جس کی چند برس پہلے مجھے اور ارجمند کو تلاش رہی تھی۔ جب سہیل کے بہت اصرار پر ہمیں اُس کے پاس آسٹریلیا جانے کے لیے آسٹریلین سفارت خانے میں جہاں اور بہت سے کاغذات جمع کرانے کو کہا گیا تھا، وہیں امیگریشن والوں نے ہم سے اپنا نکاح نامہ بھی جمع کرانے کو کہا تھا۔ ایک زمانہ وہ تھا کہ اگر کسی کی اولاد باہر ہے تو بس ویزے کے لیے یہی کافی سمجھا جاتا تھا، اب وقت بدل گیا تھا۔ والدین کو بھی ویزہ دینے سے پہلے طویل معائنوں کے روشن سے گزارا جاتا تھا۔

یہ ساری بندشیں اس لیے لگائی جا رہی تھیں کہ اب یورپ، امریکا اور کینیڈا کے ممالک بدلتے ہوئے حالات کے پیش نظر امیگریشن کی پالیسیوں کو دن بدن سخت کیے جا رہے تھے۔ اس کے باوجود ہمارے ہاں سے

برین ڈرین میں کمی کے بجائے دن بدن اضافہ ہو رہا تھا اور کیوں نہ ہوتا، ہمارے ہاں ہر ایک کو اچھا روزگار کہاں فراہم تھا اور اگر ملازمت مل بھی جاتی تو کئی کئی برس نوجوان ملازمین ایڈہاک ازم کا شکار بنے رہتے۔ ایک طرف اخبارات میں روزانہ امیگریشن کے اشتہارات تھے جو محض جوان نسلوں کے لیے ہوتے۔ جن سے اُن ممالک کو فائدہ مقصود تھا۔ لیکن دوسری طرف پابندیاں اور نئی نئی شقیں لگائی جا رہی تھیں تا کہ ہم جیسے بے کار لوگوں کی امیگریشن کو ہر ممکن حد تک ناکام بنایا جا سکے۔ بات بھی ٹھیک تھی۔ ہم جیسے لوگوں نے وہاں جا کر نہ ملازمت کرنی تھی، نہ ہمیں اس قابل سمجھا جاتا۔ ایک طرح سے دیکھا جائے تو زیادہ عمر کے لوگ بے شک اپنی اولاد کے پاس جاتے ہیں لیکن بلاواسطہ وہ وہاں کی حکومت پر ایک اضافی بوجھ بن جاتے ہیں اور سوشل سکیورٹی کے نقطۂ نظر سے نئے مسائل کا پیش خیمہ بنتے ہیں۔

شاید ہمارے نہ جانے کی بہت سی وجوہات میں ...... ایک وجہ یہ بظاہر پیلے رنگ کا سال خوردہ اور بوسیدہ سا کاغذ تھا، جس پر میرے اور ارجمند کے دستخط بھی تھے اور ہم دونوں کے نکاح کی تصدیق اور اس بات کی شہادت بھی کہ ہم مرتے دم تک ایک دوسرے کے ساتھ رہیں گے۔ اسی کاغذ پر میرے بڑے تایا اور ارجمند کے پھوپھا کے دستخط بطور گواہوں کے ثبت تھے۔ نکاح نامے پر میرے وہ دستخط تھے جنہیں مدت ہوئے میں خود کرنا بھول چکا تھا۔ یہ یونیورسٹی کے زمانے کے نیم پختہ قسم کے دستخط تھے۔ ادھر ارجمند کے دستخطوں کا بھی کچھ یہی حال تھا۔

یہ وہ زمانہ تھا جب شاذ ہی کسی کو دستخط کرنے کی ضرورت پڑتی تھی۔ آج کی طرح نہیں کہ ہر بات پر شناختی کارڈ اور اس کی نقول ...... اور پھر مرنے، جینے کی باتیں ...... کب پیدا ہوئے ......؟ کب مرنے کا ارادہ ہے ......؟ جی ہاں اب صرف تاریخ پیدائش ہی نہیں پوچھی جاتی بلکہ آپ کو یہ بھی بتا کر پریشان کیا جاتا ہے کہ اب ہو چکی نماز، مصلیٰ اٹھایئے۔ کئی بار ایسا بھی ہو چکا ہے ...... یہ جو آج کل مختلف بینکوں کے خوبصورت کارڈ معرضِ وجود میں آچکے ہیں اور جنہیں اب ہما شما اپنے پرس کی زینت بنائے اتراتے پھرتے ہیں۔ انہی ویزا کارڈ میں سے کسی ایک بینک کے مارکیٹنگ نمائندے نے مجھے ایک روز فون کیا ......

”سر ...... آپ پرسنل لون میں اگر دلچسپی رکھتے ہوں تو ہمارا بینک آپ کو پچاس ہزار سے پانچ لاکھ تک کا لون دے سکتا ہے۔“

ایک زمانے میں بینک سے لون چاہے وہ ایک ہزار روپے ہی کا کیوں نہ ہو کارِ دارد ہوتا تھا۔ بینک والے معمولی سی رقم کے عوض بے شمار نخرے دکھاتے تھے اور پھر بھی قرض لینے والے کو یہ یقین نہ ہوتا تھا کہ ایک معمولی سی رقم اُسے بطور قرض کے مل جائے گی ...... یا آج یہ وقت آگیا ہے کہ بڑے بڑے بینک آپ کو بڑی سی بڑی رقم دینے کے لیے ایک دوسرے سے مسابقے کی دوڑ میں لگے ہوئے ہیں۔ میں نے ویسے ہی بات کو بڑھاتے

ہوئے سوال کر دیا......

"لیکن کیوں بھئی، یہ نوازش کس لیے کی جا رہی ہے؟ ویسے چلیں اگر میں لون میں دلچسپی لوں بھی تو اس کے لیے مجھے کیا کرنا ہوگا؟"

"کچھ نہیں سر ..... بس آپ اپنی ڈیٹ آف برتھ بتائیں ..... باقی ہم بتاتے ہیں۔"

اور جیسے ہی میں نے جواب میں بینک کے نمائندے کو اپنی ڈیٹ آف برتھ بتائی ..... ویسے ہی اُس نے یہ کہہ کر گفتگو کا سلسلہ منقطع کر دیا۔

"سر مجھے افسوس ہے کہ آپ اب عمر کے اُس حصے میں داخل ہو گئے ہیں جہاں آپ کو یہ سہولت نہیں مل سکتی۔"

ایک بار پھر میں نے اپنے نکاح نامے کو گھورا ..... کل کی بات ہے جب اس کاغذ پر میں نے اور ارجمند نے سارے خاندان کے سامنے دستخط کیے تھے۔ لیکن کل کہاں ..... نکاح نامے پر گواہوں کے دستخطوں میں ایک دستخط میرے بڑے تایا کے تھے، جن کا انتقال ہوئے بیس برس گزر چکے تھے۔ دوسرے دستخط ارجمند کے پھوپا کے تھے ..... انہیں بھی اس دنیا کو چھوڑے ہوئے ایک مدت ہو چکی تھی۔

بھلا کیا ہو جاتا اگر یہ کاغذ اُس وقت مل گیا ہوتا ..... میری آنکھوں سے آنسو رواں تھے۔ رقت بھری آواز میں میں نے ارجمند کو آواز دی۔

"ارجمند ..... دیکھو ہمارا نکاح نامہ مل گیا ..... اب ہمیں سہیل کے پاس جانے سے کوئی نہیں روک سکتا۔"

مگر میری آواز کمرے میں گونج کر رہ گئی۔ ارجمند نہیں آئی ..... معلوم نہیں کیوں ..... اب وہ میرے پکارنے پر بھی جواب نہیں دیتی .....؟

بریف کیس میرے سامنے میز پر کھلے پڑے تھے اور ان میں سے نجانے کب کب کی یادیں باہر کو اُبلی پڑ رہی تھیں۔ میز پر بکھرے ہوئے کاغذ ..... اپوائنٹمنٹ لیٹر ..... پے سلپس ..... بچوں کی ہر عہد کی تصویریں ...... کرائے نامے ..... رسیدیں ..... میرے ریٹائرمنٹ کا لیٹر ..... ارجمند کی اور میری تصویر ..... ابا کے خطوط کے نیلے لفافے ..... اماں کے دعاؤں بھرے خطوط اور ہمارا نکاح نامہ ..... سب آنسوؤں کی برسات میں بھیگ رہے تھے اور میرے کانوں میں کہیں دور سے ارجمند کی آواز آ رہی تھی ......

"آپ بریف کیس دیکھ چکے ..... چلیں اب چائے پی لیں ..... وقت ہو گیا ہے پھر ہم دونوں چلیں گے۔

☆☆☆☆

گلزار حسنین

کبوتر

کھجور اور سرو کے بلند قامت درختوں کے جھنڈ ساکت تھے ان کے درمیان سے گزرتی پانی کی روشیں رواں تھیں جس سے باغ کے سینکڑوں درخت پھولوں کی کیاریاں اور گھاس کے قطعے سیراب ہوتے۔ ہوا بے نوا تھی چنانچہ پانی کا خوش کن نغمہ یک ساز موسیقی کے ساتھ سنائی دے رہا تھا۔ ہوا میں خنکی یخ بستگی کی حد تک تھی۔ جب صاف آسمان پر سورج سیرا نواڈا کی پہاڑیوں سے بلند ہو کر غرناطہ کے حُسن کا احاطہ کرنے کے لیے آنکھ پوری کھول چکا تو یخ بستگی کی جگہ خنکی نے لے لی۔ سردی کا موسم عروج پر تھا۔

الحمرا محل کے پہلو میں موجود باغ "جنت العریف" کی نگہداشت پر مامور ملازمین کے لیے بنائے گئے چھوٹے گھروں کی بستی باغ سے متصل تھی جس کو گھنے درختوں نے چھپا رکھا تھا۔ بستی کے قریب سے ایک چشمہ بہتا۔ اس کا پانی ایک خوبصورت حوض میں جمع ہونے کے بعد وہاں سے دو نالیوں میں منقسم ہو کر اس سرسبز و شاداب خطے سے گزرتا۔ ایک حصہ الحمرا سے ہوتا نیچے وادی میں گم ہو جاتا۔

چھ کبوتروں کا ایک چھوٹا سا غول گھنے درختوں میں گھرے چھوٹے گھروں کی جانب سے بلند ہوا اور فضا میں چکر لگانے لگا۔ پھر اچانک دو ٹکڑوں میں بٹ گیا۔ چار کبوتر جس میں ایک سیاہ رنگت کا تھا اڑتے ہوئے وادی میں غرناطہ کی جانب چلے گئے۔ دو سفید کبوتر وہیں چکر لگاتے رہے اور کچھ دیر کے بعد درختوں کے بالکل قریب پرواز کرتے الحمرا کی جانب چلے گئے۔

کبوتر نیچے اترنے کے لیے پر پھڑپھڑا رہے تھے جن کی ہلکی آواز پر اُس نے نگاہ اوپر اٹھائی، آسمان صاف تھا اور سورج کی تیز کرنیں تو الحمرا کی عمارت کو اور اُجلا کر رہی تھیں۔ نیلے آسمان پر سیرا نواڈا کی جانب ہلکے بادل موجود تھے۔ دو سفید کبوتر پانی کے حوض کے کنارے اتر کر گردنیں مٹکانے لگے۔ ابو عبداللہ نے ان کی جانب دیکھا لمحہ بھر کے لیے خیال گزرا کہ کاش وہ ایک کبوتر ہوتا۔ دنیاوی مصائب، فکر و اندوہ پریشانیوں سے آزاد۔ پھر وہ بوجھل قدموں سے آہستہ آہستہ چلتا بالکونی کے قریب آ گیا جہاں سے نیچے دور تک پھیلے ایک

میدان کے قریب امراءُ کے محل اور حویلیاں تھیں۔ اس جگہ بڑی تعداد میں اسلحہ بند سپاہی موجود تھے جن کی تلواریں اور بھالے تیز کرنوں میں چمک رہے تھے۔ ان سے پرے غرناطہ شہر پر مکمل سکوت طاری تھا۔

الحمرا میں بھی خاموشی تھی۔ درجنوں غلام اور کنیزیں سراسیمگی کے عالم میں سامان باندھ رہے تھے۔ ایسا لگ رہا تھا جیسے ان کے منہ بھی باندھ دیے گئے ہوں۔

۲ جنوری ۱۴۹۲ء کی اس سرد صبح میں روشن دھوپ کی تیزی خوشگواری کا احساس پیدا کر رہی تھی۔ دھوپ الحمرا کی بلند عمارت سے گزرتی ہوئی صحن میں شیروں والے فوارے کے قریب پڑ رہی تھی۔ آدھے شیر اور ان پر موجود حوض نما پیالہ ابھی ٹھنڈی چھاؤں میں تھے۔ الحمرا میں شاید دھوپ کی خوشگواری فقط وہ دو کبوتر ہی محسوس کر رہے ہوں جو اطمینان سے پر پھیلائے محل کے مکینوں کو تیز حرکت کرتے دیکھ رہے تھے۔ ابو عبداللہ کو نیچے وادی میں انتظار کرتے بادشاہ و ملکہ اور ان کے فوجیوں کے سامنے سرنگوں ہونا تھا۔ ابھی وہ ان سے بلندی پر تھا۔ وہ اپنی عبا دونوں ہاتھوں سے سمیٹتا بالکونی سے ہٹ کر فوارے کے قریب دھوپ میں پڑی مسند پر بیٹھ گیا۔ اُس کا چہرہ تاثرات سے اس طرح خالی تھا، جیسے بھرے تالاب کا پانی ختم ہوتے ہوتے خشک ہونے کے قریب آ کر حرکت سے عاری ہو جاتا ہے۔ اُس کا چہرہ پتھر کے مانند سپاٹ اور احساس سے خالی تھا۔ اُس کی ہر چیز چھن چکی تھی اور اگلے لمحے کیا ہونے والا ہے کچھ خبر نہ تھی۔ اُس وقت تک وہ غرناطہ کا حاکم تھا۔ اُس خوبصورت اور دلفریب شہر کا جس کے متعلق کہتے ہیں کہ وہ شخص بدقسمت ہے جو غرناطہ میں رہتا ہے لیکن نابینا ہے۔ وہ بھی نابینوں کی طرح ادھر اُدھر دیکھ رہا تھا کچھ سجھائی نہ دیتا تھا۔ ایک برآمدے میں گٹھڑیاں پڑی تھیں جن میں اُس کے آباؤ اجداد کی ہڈیاں تھیں۔ اُس نے کل "جنت العریف" کے نزدیک واقع اپنے خاندانی قبرستان کی قبریں کھدوائی تھیں۔ وہ نہیں چاہتا تھا کہ اپنے کئی نسلوں کے اجداد کی ہڈیوں میرا نوادا پہاڑ کے دامن میں عیسائیوں کے درمیان چھوڑ کر اپنے زندہ رشتہ داروں کے ہمراہ ہمیشہ کے لیے چلا جائے۔

قبریں کھولی گئیں، کئی نسلوں کی بوسیدہ ہڈیوں کو نکالا گیا، ان کو گٹھڑیوں میں باندھ دیا گیا اور آلِ احمر کے خاندانی دبدبے رعب حمیت، اسلامی وقار اور شجاعت کو ان قبروں میں دفن کر دیا گیا۔

چند دن قبل ملکہ ازابیلا اور اس کے شوہر شاہ فرڈیننڈ دوم نے دھمکی دی تھی کہ اگر دو جنوری تک غرناطہ اُن کے حوالے نہ کیا گیا تو شہر اور محل میں موجود کسی کی زندگی کی کوئی ضمانت نہ ہوگی۔ عیسائی فوج ہسپانیہ میں موجود آخری مسلمان ریاست کے دارالحکومت اور مرکزی شہر کو کئی ہفتوں سے گھیرے میں لیے ہوئے تھی۔

چند سرفروشوں نے حاکم غرناطہ ابوعبداللہ محمد کی حمیت اور غیرت کو بیدار کرنے کی کوشش کی لیکن اس کی ہڈیوں میں دم خم ویسے ہی مفقود تھا جیسے گٹھڑیوں میں بندھی ہڈیوں سے۔ دو جنوری ۱۴۹۲ء کے اس روشن دن میں مسلمانانِ اندلس کے صدیوں پر پھیلتا تابناک ماضی کو تاریکیوں میں ڈوبتا تھا۔

محل کے نگران نے ابوعبداللہ کے قریب آ کر سرگوشی کی کہ روانگی کی تیاری مکمل ہو چکی ہے۔ جو کچھ ساتھ لے جایا جا سکتا تھا، اونٹوں اور خچروں پر بار کر دیا گیا ہے۔ حضور کے ہم منتظر ہیں۔ اس نے بجھی نگاہوں سے نگران کی جانب دیکھا جیسے سمجھ نہ پا رہا ہو کہ معاملہ کیا ہے۔ "کدھر کو روانگی" لرزتی آواز اس کے حلق سے نکلی۔ نگران خاموش رہا۔ سارے ماحول میں متحرک دو کبوتر تھے جو آگے پیچھے دوڑ رہے تھے۔ پھر وہ دھیمی آواز سے بولا "میرے آقا۔ جہاں پناہ آپ نے نیچے شہر میں عیسائی حکمران جوزے سے ملنا ہے"۔

"ملنا ہے" "نہیں ملنا نہیں۔ اپنے آپ اور اپنی ریاست کو ان کے حوالے کرنا ہے۔ واہ۔ کیا خوب۔ جہاں پناہ واہ۔ جہاں پناہ۔ عالم پناہ۔ دین پناہ۔ ایک بے وقعت انسان کیا بن بیٹھتا ہے۔ میں آج جائے پناہ کی تلاش میں ہوں کل تک لوگ مجھے جہاں پناہ پکارتے تھے۔" "شاید یہی خدا کی منشا ہے" وہ مسند سے اٹھ کھڑا ہوا۔ الحمرا تقریباً خالی ہو چکا تھا بیشتر کنیزیں اور خدمت گار باہر سواریوں کے قریب جمع تھے چند خاص خدمتگار یا شاہی خاندان محل میں موجود تھے۔ ادھر آؤ۔

اُس نے نگران کو اشارے سے بلایا جو اس سے کچھ فاصلے پر ادب سے ہاتھ باندھے کھڑا تھا۔

ابوعبداللہ اُسے ساتھ لے کر محل کے خاص حصے میں گیا، دیواروں کو غور سے دیکھا، مایوسی سے نیلے، سبز، سنہری اور پیلے رنگوں سے بنے خاتوں والی ملائم ٹائلوں پر ہاتھ پھیرا جن سے دیواریں مزین تھیں۔ اپنے خاص کمرے میں داخل ہو کر جائے استراحت پر چند لمحوں کے لیے بیٹھا۔

میں آخری بار، زندگی میں آخری بار "جنت العریف" کو دیکھنا چاہتا ہوں۔ اس نے گردن پھیر کر نگران سے کہا جو اس کے پیچھے چلا آ رہا تھا۔

یہ سب میرے کرتوتوں کا نتیجہ ہے میں نے ہی عاقبت نااندیشی کی۔ اس حکومت اور اقتدار کے لیے جو آج ختم ہو گئی ہے۔ اپنے والد مولائے ابوالحسن علی کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ اسی عیسائی حکمران جوزے سے ساز باز کر کے حکومت پر قبضہ کر لیا جو مجھے جلاوطن کرنے نیچے موجود ہیں۔ میری خباثتوں نے لاکھوں مسلمانانِ غرناطہ کو عظیم مصیبت میں گرفتار کروا دیا۔ تاریخ شاید مجھے کبھی معاف نہ کرے۔ افسوس صد افسوس۔ وہ

قافلہ سو گز تک "جنت العریف" میں گیا۔ ایک خوبصورت نیلی ٹائلوں سے مزین حوض کے پاس کھڑا ہوا۔ کھجوروں اور اناروں کے ساکت کھڑے درختوں پر الوداعی نگاہ ڈالی اور ہمیشہ کے لیے "جنت العریف" سے نکل گیا۔

درجنوں سپاہیوں اور خدام کے درمیان اونٹوں اور خچروں پر لدا سامان۔ خاندان اور حرم کے ہمراہ وہ قافلہ الحمرا سے روانہ ہو کر القصبہ کی اترائی اترنے لگا۔ القصبہ قلعہ کا حصار جو گہری کھائیوں پر بنا تھا اور جس کی دو فصیلیں اتنی بلند اور مضبوط تھیں کہ توڑ کر انہیں فتح کرنا شاید انسانی بس میں نہ ہو۔ جب سے اسے الاحمر خاندان نے تقریباً تین سو سال قبل تعمیر کیا تھا کسی دشمن نے اس پر غلبہ پانے کا سوچا بھی نہ تھا۔ آج دشمن کے لیے خالی ہو گیا تھا۔

ابو عبداللہ اپنے سیاہ عربی گھوڑے پر چند سرداروں کے ہمراہ آگے تھا۔ نیچے میدان سے ہلکی آواز عیسائی لشکر کے طبل و تاشے کی آ رہی تھی۔ وہ آواز تیز ہوتی گئی۔ جیسے جیسے یہ قافلہ نیچے آتا گیا۔ ابو عبداللہ کا خوبصورت جسیم سیاہ گھوڑا کچھ ہی مدت قبل جسے اس کا تاجر عراق سے لایا تھا۔ ایک ناز اور تفاخر سے قدم اٹھاتا لشکر کے قریب آ رہا تھا۔ سر کو ایک ادا سے جھٹکا دیتا جس سے اس کی لمبی ایال ماتھے تک آتی اور پھر اسے ایک حسینہ کے مانند ادا سے پیچھے جھٹک دیتا۔ لمبے بال ریشم کی طرح چمکدار اور ملائم تھے۔ وہ اپنے عربی خون اور جوانی کی مستی میں سرشار تھا۔ دجلہ کے پانیوں سے پیدا ہونے والے لغو کھا کر جوان ہوا تھا۔

عیسائی لشکر کے آگے ملکہ ازابیلا فرڈیننڈ دہم اور ہسپانیہ کا لاٹ پادری گھوڑوں پر سوار تھے۔ شاہ فرڈیننڈ انہیں قریب آتے غور سے دیکھ رہا تھا۔ وہ گھوڑے کی چال میں فخر، اعتماد، حوصلہ اور طاقت و جوش پر رشک کر رہا تھا۔ پھر ہلکا سا طنزاً مسکرایا شاید سوچتے ہوئے کہ اس کا سوار ان اوصاف سے یکسر پاک ہے۔

دونوں کبوتر الحمرا میں کافی دیر دھوپ اور خاموشی سے لطف لیتے رہے۔ سب دروازوں پر بھاری قفل پڑے تھے۔ مکمل خاموشی، سوائے مزین فرش کے درمیان سے گزرتے پانی کی روشیں، جو اب بھی رواں تھیں، شیروں والے فوارے سے اب بھی پانی اچھلتا مچلتا حوض میں گر کر حوض سے ہوتا چھوٹی نالیوں سے گزر رہا تھا۔ کبوتروں کے لیے روزانہ صبح ہی دانہ ڈال دیا جاتا جو آج موجود نہیں تھا۔ کبوتر اُڑ کر چھت پر جا بیٹھے۔ انہوں نے اوپر سے دیکھا کہ الحمرا والا قافلہ لشکر سے تھوڑی دور رہ گیا تھا۔ انہوں نے ایک دوسرے کو معنی خیز نظر سے دیکھا اور پرواز کرتے ہوئے وادی میں اترنے لگے اور میدان کے بالکل سامنے ایک تین منزلہ خوبصورت حویلی کی چھت پر بیٹھ گئے۔ ازابیلا اور فرڈیننڈ دہم ان کے بالکل سامنے زیادہ فاصلے نہ پر تھے۔ قافلہ لشکر سے تقریباً

سو قدم آ کر رک گیا۔ ابو عبداللہ ایک نہتے پیدل غلام کے ساتھ اکیلا گھوڑے پر لشکر کے نزدیک آیا اور پھر گھوڑے سے اتر پڑا۔ ازابیلا اور فرڈیننڈ دہم بھی گھوڑوں سے اتر آئے۔ وہ چار کبوتر جو "جنت العریف" میں ان دو کبوتروں سے الگ ہو کر غرناطہ کی جانب پرواز کر گئے تھے اب بھی صاف نیلے آسمان کی وسعتوں میں محو پرواز تھے۔ کالے کبوتر نے اپنے ساتھیوں کو ان دو کے حویلی کی چھت پر بیٹھے ہونے کا بتایا۔ انھوں نے نیچے دیکھا اور پھر تیزی سے حویلی کی جانب اترنے لگے۔

غرناطہ کے مرکزی دروازے سے اس قافلے کی رخصتی بڑی المناک تھی۔ دروازے کا کنٹرول اسلحہ بند عیسائی سنبھال چکے تھے۔ مسلمان سپاہی ہتھیار ان کے حوالے کر کے امن پسند شہریوں کی طرح گھروں میں دبکے بیٹھے تھے۔ ہزاروں مرد و زن کا ہجوم تھا، جو اپنے حاکم کو یوں منہ چھپائے اس چھوٹی سی جاگیر کی طرف جاتا دیکھ رہے تھے جسے اندلس کے آخری کنارے پر فرڈیننڈ نے اسے دی تھی۔ لاکھوں مسلمان بے امان غرناطہ میں قابض فوج کے رحم و کرم پر تھے۔ کبوتر فصیل کے مرکزی دروازے کے کنگروں پر بیٹھ کر اونچائی سے سب کچھ دیکھ رہے تھے۔

"کیا یہ سب انسان نہیں۔ ایک طرف طبل و تاشے، مذہبی مناجات، خوشی و انبساط اور یہاں آنسو، آہیں اور غم و اندوہ۔ ادھر خدا کا شکر، ادھر خدا سے رحم جس میں شکوہ شامل"۔

کالے کبوتر کی سرخ آنکھوں سے الجھاؤ ٹپک رہا تھا۔

"نہیں یہ انسان نہیں۔ یہ عیسائی، مسلمان، یہودی، عرب، بربر، مولدین ہیں۔ خالق تو ایک ہے لیکن ان کے نزدیک نہیں یہ سب ایک دوسرے کی گردنیں یا ذاتی لالچ میں اڑاتے ہیں یا اپنے تئیں اپنے اپنے خالق کی رضاجوئی کے لیے۔ یہ مخلوق اپنے آپ کو شعور یافتہ اور سب سے برتر کیوں سمجھتی ہے۔ ایک کبوتر نے گردن کے پر پھیلاتے ہوئے سوال بھی کیا۔

"جہالت کے سوا سبب کیا ہو سکتا ہے۔"

قافلہ غرناطہ سے نکل کر افریقہ جانے والے راستے پر گامزن تھا۔ "جنت العریف" کے مالیوں کا مہتمم بھی ایک خچر پر سوار تھا۔ دو خچروں پر اس کا مختصر سامان اور اس کا خاندان سوار تھا۔ یہ کبوتر اسی نے ہی پال رکھے تھے۔ دو کبوتر منڈیر پر اڑے اور مالک کو پہچان کر فضا میں قافلے کے اوپر چکر لگانے لگے۔ شاید وہ معاملے کی تہ تک پہنچ چکے تھے۔

غرناطہ سے چند کلومیٹر باہر آنے کے بعد ایک چٹان کے نزدیک ابوعبداللہ نے اپنے منہ زور گھوڑے کی لگام کو کھینچا۔ گھوڑا رُکا تو ساتھ چلتے خادم نے لگام کو تھام لیا۔ سارا قافلہ رُک گیا۔ خچر پر بیٹھے ان کے مالک نے اُنھیں آسمان پر دیکھ لیا۔ اُس نے خچر سے اُتر کر ایک تھیلے میں ہاتھ ڈال کر مٹھی بھر گندم نکالی اور ان کے لیے چٹان کی جانب اچھال دیا۔ کبوتر فوراً غوطہ لگا کر اُتر آئے۔ وہ صبح سے بھوکے تھے۔

انہوں نے دانہ چگتے ہوئے دیکھا کہ ابوعبداللہ محمد جو کل تک حاکم غرناطہ تھا۔ اونچی پہاڑی پر واقع الحمرا کی جانب دیکھ رہا ہے۔ جہاں اب قشتالہ کا پرچم اور مرکزی بُرج پر صلیب نصب ہے۔ اچانک وہ پھوٹ پھوٹ کر رو دیا۔

ساتھ کھڑے گھوڑے پر سوار اُس کی ماں ملکہ عائشہ نے اسے ڈانٹ کر کہا:

”جس کی حفاظت مردوں کی طرح نہیں کر سکے اُس پر عورتوں کی طرح آنسو تو مت بہاؤ“۔

ابوعبداللہ کی نظریں ہمیشہ کے لیے الحمرا سے ہٹ گئیں۔ کیا ہم بھی قافلے کے ساتھ ہی محو پرواز رہیں۔ ایک کبوتر دانہ ختم ہونے پر مخاطب ہوا۔ ”قافلے کے ہمراہ“ دوسرا چونک کر بولا۔ ہم نے قافلے کے ساتھ جا کر کیا کرنا۔ یہ لشکر ہے ہم انسان نہیں نہ مسلمان نہ عیسائی نہ یہودی نہ عرب نہ اندلسی نہ قشتالوی نہ بربر نہ مفتوح نہ فاتح نہ غلام۔ ہم آزاد ہیں سکون سے ”جنت العریف“ میں رہیں گے“ اور واپس الحمرا کی بلندیوں کی جانب پرواز کر گئے۔

☆☆☆☆

انور شعور

ہماری شام کی مصروفیت، ہائے
اِدھر ٹہلے، اُدھر ٹہلے چلے آئے

ابھی ہو جائے گا دل مست و مسرور
وہ اپنی مشک بو زلفیں تو لہرائے

خدا شاہد، محبت کے دنوں میں
جو سوچے بھی نہیں تھے، وہ مزے پائے

نہیں کیا ہر جگہ کا ایک سا حال
کوئی گھبرا کے جائے تو کہاں جائے

کسی کا کون ہوتا ہے بجز غیر
کہاں ہوتے ہیں اب شہروں میں ہمسائے

ہم اپنے آپ میں رہنے لگے ہیں
نہیں جاتے، کہیں بھی کوئی بلوائے

کیے تھے دوستوں نے جو ہمیں پیش
وہ تحفے قرض کے مانند لوٹائے

نہیں چکھتے جناب شیخ کچھ اور
انھوں نے نوش فرمائی فقط چائے

کہاں کوئی تمہارے بعد ایسا
جو آ کر پھر ہمارا قلب گرمائے

نہیں بخشا ہمیں فطرت نے کیا کیا
ستارے جگمگائے، پھول مہکائے

سفر آرام دہ تھا، مختصر تھا
مگر گھر لوٹ کر ہم خوب ستائے

نہیں ہوتا کوئی بے وجہ مشہور
اُنھیں دیکھا تو وہ جی کو بہت بھائے

جو خود آتا نہ چاہے راستی پر
اُسے کس طرح کوئی کھینچ کر لائے

شعور آخر تمہاری کیوں نہیں وہ
اُنھیں کیا فکر، کوئی روئے یا گائے

☆☆☆☆

ناصر زیدی

اُس کی یادوں کو وہیں چھوڑ کے گھر سے نکلا
خوش ہوں ہر وقت میں آسیب گر سے نکلا

تیرے بالوں کی حسیں لٹ ، ترے رنگین خطوط
یہ اثاثہ بھی مرے ہمرہِ سفر سے نکلا

منزلِ عشق کی جانب جو کیا عزمِ سفر
اک نیا موڑ ہر اک راہگزر سے نکلا

دل پہ آ کر جو لگا زخم خنجر کی صورت
وہ نشانہ بھی ترے تیرِ نظر سے نکلا

کام بگڑے ہوئے جتنے تھے سنورتے ہی گئے
اپنی کوشش سے ، بلاؤں کے اثر سے نکلا

حرزِ جاں اُس کو بنایا سبھی اہلِ فن نے
لفظ جو میرے لبِ تشنہ نظر سے نکلا

جو خضر کی بھی رسائی میں نہیں تھا ناصر
رہنمائی کا وہ گُر مجھ سے بشر سے نکلا

☆☆☆☆

نثار ناسک

یہ صحرا دور تک پھیلا ہوا ہے
کسی کی راہ میں بیٹھا ہوا ہے

بہت عرصے سے وہ آیا نہیں ہے
بہت عرصے سے دل آیا ہوا ہے

اگر کچھ فیصلہ کر ہی لیا ہے
تو پھر محفوظ کیوں رکھا ہوا ہے

میں اُس کو کیسے دل کی بات کہہ دوں
کبھی وہ شہر میں تنہا ہوا ہے

تمہیں کیسے ہے دعوی رہبری کا
یہ رستہ تو مرا روندا ہوا ہے

یہ سب کاغذ کے پھولوں کا چمن ہے
مری تتلی! تجھے دھوکا ہوا ہے

مری تصویر کی پلکوں پہ ناسکؔ
وہ اک آنسو ہے کیوں ٹھہرا ہوا ہے

☆☆☆

جلیل عالی

اس بار سفر میں عجب اسرار کھلا ہے
اُس پار سے دیکھا ہے تو یہ پار کھلا ہے

کیا دُھن ہے کہ کاغذ پہ اتارا ہے جب اس کو
کچھ اور ہی افسوں سرِ اظہار کھلا ہے

خلوت میں بھی تھا حیطۂ حجاب اُس کو بلا کا
جو جلوتِ محفل میں جنوں وار کھلا ہے

کیا جانیے کس رنگ نکالا گیا واں سے
اس ڈھنگ جو آج اُس کا طرفدار کھلا ہے

بکتا تھا کوئی شخص تو اٹھتی تھی قیامت
اب شہر میں اس جنس کا بازار کھلا ہے

رکھتا ہے شب و روز جو بے کل ہمیں عالی
کب ہم پہ بھی وہ عقدۂ دشوار کھلا ہے

☆☆☆☆

صابر ظفر

کوئی سپنے میں اب چلتا نہیں، رہداریاں ہیں نیند کی خالی
وصالی ڈولیوں کی سمت چلتے ہیں چلو، تُم ہو ابھی خالی

نہ کوئی قُرب کی ساعت، نہ کوئی وصل کے اشار کی صورت
طلب کی روشنی ہو جیسے اک ڈوبے میں گم ہوتی ہوئی خالی

زیارت گنبدِ بالائی کی ہو یا نشیبی دائروں کی ہو
مَیں حیراں ہوں کہ جانے کیوں کئی دن سے نظر پھرنے لگی خالی

اگرچہ اُس لگن کی ہر نوازش ہے نہایت، باوجود اس کے
ابھی ہے تشنگی باقی، ابھی خلوت سرا ہے لمس کی خالی

ظفر ہم خاک زادے ہیں، ازل سے خاک پھانکیں خاک ہی اوڑھیں
زمینی خواہشوں اور ذائقوں سے آسمانی مشتری خالی

☆☆☆☆

خالد اقبال یاسر

ایسا ہی ہے اُدھر وہ اِدھر مختلف نہیں
لگتا ہے مختلف وہ مگر مختلف نہیں
شجرے تو اپنے اپنے ہیں طینت ہے مشترک
اشجار مختلف ہیں ثمر مختلف نہیں
ایسا نہ ہو کہیں کہ سبھی ہوں ملے ہوئے
مخبر ہے کوئی اور خبر مختلف نہیں
اس مرتبہ نتیجہ کہیں مختلف نہ ہو
ملاح کا مزاج ہے بھنور مختلف نہیں
بھٹکا نہیں ہے کوئی مسافر بھی راہ سے
منزل بھٹک گئی ہے سفر مختلف نہیں
ایسی ہی شام کل تھی یہی شام کا دھواں
پچھلی سحر سے اگلی سحر مختلف نہیں
کلغی اُسی طرح کی ہے کلبوت اور ہے
سلطان کی کلاہ کے پَر مختلف نہیں
کیا جانے اب کی بار گزرتی ہے کس طرح
اک بار پھر وہ بارِ دگر مختلف نہیں
یاسرؔ پرانا ہو گیا ہے بیمار کا مرض
نسخے الگ الگ ہیں اثر مختلف نہیں

☆☆☆☆

عزیز اعجاز

نئی جہت کوئی اس میں نکل بھی سکتی ہے
کہ آگے چل کے کہانی بدل بھی سکتی ہے

بساطِ شوق پہ حاضر دل و دماغ رہیں
وہ چشمِ ناز کوئی چال چل بھی سکتی ہے

تمہاری بزم کے آداب سے میں واقف ہوں
یہ اور بات طبیعت مچل بھی سکتی ہے

شبِ فراق قیامت نہیں دلِ ناداں
بس ایک رات ہے اور رات ڈھل بھی سکتی ہے

محیط ہے مرے ظلمت کدے میں تاریکی
ترے خیال کی اک شمع جل بھی سکتی ہے

تمہارے ایک اشارے کی دیر ہے صاحب
غریب شہر کی قسمت بدل بھی سکتی ہے

عزیزؔ عشق نیا ہے ابھی سنبھل جاؤ
جو آ پڑی ہے مصیبت وہ ٹل بھی سکتی ہے

☆☆☆☆

شہزاد قمر

بھیڑ میں رہ کے بھی تنہا ہونا
دیکھ دشوار ہے یکتا ہونا

زندگی کھول لے جتنے بھی محاذ
ہم نے سیکھا نہیں پسپا ہونا

صرف منزل کی لگن کافی ہے
کچھ ضروری نہیں رستا ہونا

لے نہ ڈوبے گا مرے دشمن کو
اے مرے دل ترا دریا ہونا

ایسی شہرت ہمیں منظور نہیں
کون دیکھے ترا رسوا ہونا

خود مرادوں کی گھڑی ہے شہزاد
دل میں امید کا پیدا ہونا

☆☆☆☆

امداد آکاش

یوں آئینہ ہم نے کفِ دریا سے نکالا
پانی کا ہنر دشت نے صحرا سے نکالا

پھر ہم نے کہا آپ ہی دنیا ہیں ہماری
یہ سُن کے ہمیں آپ نے دنیا سے نکالا

اس کار گہِ عالمِ معلوم نے مجھ کو
اوہام گہِ عالمِ بالا سے نکالا

جب رات گئے ہو گیا ہنگامِ جہاں ختم
تب ہم نے سرِ نقشِ کفِ پا سے نکالا

کچھ اور تھا لمحے میں کوئی اور ہوا میں
جب وقت نے مجھ کو مرے اعضا سے نکالا

اصنام تراشوں نے کیا بابِ ہنر بند
جب ہم نے اُسے چشمِ تمنا سے نکالا

☆☆☆☆

محمد حنیف

باغ ہے یا ہے سراب کس کو خبر ہے
ریت ہے یا موجِ آب کس کو خبر ہے

جیسے ہُوا کر لیا کارِ محبت
ٹھیک ہُوا یا خراب کس کو خبر ہے

اُس کے لب و چشم سے تھی کس کو فراغت
اُس نے دیا کیا جواب کس کو خبر ہے

کتنی محبت کے ساتھ اُس نے دیا ہے
زہر ہے یا ہے شراب کس کو خبر ہے

کون ہے جس کو یہاں ہے کل پہ بھروسہ
کیا ہو یہاں کل جناب کس کو خبر ہے

آج بنے گا حنیفؔ کس کا تماشا
کس کا مقدر گلاب کس کو خبر ہے

☆☆☆☆

ناصر مجید

خواہشیں چھوڑ ضرورت نہیں ہوتی پوری
ہم سے تو یار محبت نہیں ہوتی پوری

وہ بگڑ جائے گا یہ خوف لگا رہتا ہے
اور اسی ڈر سے شکایت نہیں ہوتی پوری

درد وہ آ کے سنے وقت کہاں ملتا ہے
فون پہ ہم سے وضاحت نہیں ہوتی پوری

نقص نقاش نہیں ہے تو یہ کج تیرا ہے
آئنے کیوں میری صورت نہیں ہوتی پوری

میری وحشت کا سبب یہ ہے مرے چارہ گرو
اب مجھے درد سے وحشت نہیں ہوتی پوری

رحم آتا ہے ترے شہر کی حالت پہ جہاں
ظلم پورا ہے بغاوت نہیں ہوتی پوری

☆☆☆☆

امتیاز الحق امتیاز

ہم جیسے دیکھتے ہیں یہ ویسے دکھائی دیں
سیدھے ہیں پیڑ پانی میں اُلٹے دکھائی دیں

اُس دُھند میں بھی راہ ترے گھر کی دیکھ لوں
جس دُھند میں چراغ بھی اندھے دکھائی دیں

یہ مرحلہ بھی آتا ہے آخر جدائی میں
جب تختیاں مکانوں کی کتبے دکھائی دیں

سارا کمال ٹیڑھے پڑے آئنے کا ہے
ہم آسماں کی سمت جو اُترے دکھائی دیں

اُس طرزِ بود و باش سے نفرت رہی مجھے
جس میں یہ ذات پات یہ طبقے دکھائی دیں

جینے کا اک شعور ہمیں دے گئے یہ لوگ
تصویر میں جو دار پہ لٹکے دکھائی دیں

لفظوں کی روشنی نکل آئی کتاب سے
اوجھل ہوئے تھے جتنے ہم اُتنے دکھائی دیں

سورج سمٹ کے آنکھوں میں در آئے امتیازؔ
بچوں کے پاس جب مجھے بستے دکھائی دیں

☆☆☆☆

غضنفر ہاشمی

بہت ہی سہل ہے اس بار حکمرانی مری
نہ میری کوئی رعایا، نہ راجدھانی مری

مرا پڑاؤ نہیں ہے ترے جہانوں میں
بُلا رہی ہے کشش اور لامکانی مری

تُو اس قدر بھی نہیں پُرکشش عروسِ حیات
میں تیرے ساتھ اگر ہوں تو مہربانی مری

پڑا ہوا ہے مرے سامنے، مرا اسباب
یہ مرا عشق ہے اور یہ ہے رائیگانی مری

عجیب شکل بنا دی ہے درد نے لو کی
چراغ کہتا رہا رات بھر کہانی مری

میں کشتِ یاد میں ہر روز پھول اُگاتا ہوں
اسے پسند ہے اس طور باغبانی مری

میں ایک ہجر میں ہی ٹوٹ جانے والا ہوں
بس اس قدر ہے مری جان سخت جانی مری

☆☆☆☆

نثار ترابی

اے مرے دیدۂ بیدار بہت مشکل ہے
اب کے سایہ ہے نہ دیوار، بہت مشکل ہے

اے مری جان! ترا عشق نہ کر دے پاگل
اے مرے یار! ترا پیار بہت مشکل ہے

جن میں خوشبو ہو نہ رنگوں کی وجاہت کوئی
ایسے پھولوں کا خریدار بہت مشکل ہے

اس میں لگ جاتی ہے عمروں کی ریاضت اکثر
آنکھ سے آنکھ کا اقرار، بہت مشکل ہے

ہو مقرر نہ کوئی سمت سفر تو اس میں
رہبر و قافلہ سالار، بہت مشکل ہے

کیسے تم جادۂ سقراط پہ چل سکتے ہو
مری بستی میں مرے یار، بہت مشکل ہے

☆☆☆☆

افضل گوہر

تمام بوجھ کہاں خاک داں پہ پڑتا ہے
کبھی کبھی تو قدم آسماں پہ پڑتا ہے

مجھے تو پیڑ کی چھاؤں نے روک رکھا ہے
وگرنہ ہاتھ تو ابر رواں پہ پڑتا ہے

یہ تیر یوں ہی نہیں دشمنوں تلک جاتے
بدن کا سارا کھچاؤ کماں پہ پڑتا ہے

تجھے زمین کے بارے میں علم ہے تو بتا
اس آسمان کا سایہ کہاں پہ پڑتا ہے

اِدھر میں پاؤں اُٹھاتا ہوں اور اُدھر گوہرؔ
غبار سا صفِ سیارگاں پہ پڑتا ہے
☆☆☆☆

فاضل جمیلی

شوقین مزاجوں کے، رنگین طبیعت کے
وہ لوگ بلا لاؤ، تسکین طبیعت کے
دکھ درد کے پیڑوں پہ اب کے جو بہار آئی
پھل پھول بھی آئے ہیں، غمگین طبیعت کے
خیرات محبت کی پھر بھی نہ ملی ہم کو
ہم لاکھ نظر آئے مسکین طبیعت کے
اب کے جو نشیبوں میں، پرواز ہماری ہے
ہم کون سے ایسے تھے شاہین طبیعت کے
اس عمر میں ملتے ہیں کب یار نشے جیسے
دارو کی طرح تیکھے ، کوکین طبیعت کے
دیکھی ہے بہت ہم نے یہ ظلم تعلق کی
کچھ بول تکلف کے، کچھ سین طبیعت کے
اک عمر تو ہم نے بھی ، بھرپور گزاری ہے
دو چار مخالف تھے، دو تین طبیعت کے
دیکھیں تو کسے دیکھیں ، جائیں تو کہاں جائیں
ہیں دیدہ و دل دونوں شوقین طبیعت کے
تم بھی تو میاں فاضل، اپنی ہی طرح کے ہو
دیں دار زمانے کے، بے دین طبیعت کے

☆☆☆☆

سید انصر

میں بے صدا نہ جہاں میں کسی بھی طور ہُوا
کبھی زباں کبھی زنجیرِ پا کا شور ہُوا

گلوں تو خیر کہاں ہو سکا حریفوں سے
ہر اک محاذ پہ میں سر بلند اور ہُوا

ہُوا خموش تو حسنِ سخن کی داد ملی
میں جل بُجھا تو مری روشنی پہ شور ہُوا

غلاف اُترتے چلے جا رہے تھے چہروں سے
نظر نظر میں عجب گفتگو کا دور ہُوا

یہ خاکداں کوئی انعام میں نہیں پایا
یہاں قیام ہمارا سزا کے طور ہُوا

چھپا دیے گئے تنہائیوں کے جالے میں
یہ کُنجِ شہر ہمیں مثلِ غارِ ثور ہُوا

☆☆☆☆

شمشیر حیدر

یہ رنج رائیگانی ہی بہت ہے
محبت کی نشانی ہی بہت ہے

ترے صحرا کی جتنی پیاس بھی ہو
مری آنکھوں کا پانی ہی بہت ہے

پرندوں کے مصائب مت سناؤ
مجھے میری کہانی ہی بہت ہے

مجھے حیرت سے دریا کیوں نہ دیکھے
طبیعت میں روانی ہی بہت ہے

نئے ماحول میں بھی دل خفا تھا
یہ دنیا تو پرانی ہی بہت ہے

☆☆☆☆

راکب راجا

میرے ماضی میں بھی آزار بہت ہوتے تھے
پھول ہوتے تھے مگر خار بہت ہوتے تھے

پہلے وقتوں میں تبھی ہوتی تھیں گھر گھر خوشیاں
ایک غم ہوتا تھا، غم خوار بہت ہوتے تھے

آج تنہائی بتا کوئی نہیں ہے اپنا
اک زمانہ تھا مرے یار بہت ہوتے تھے

دھوپ ہوتی تھی مگر سر نہ اٹھا سکتی تھی
پہلے ادوار میں اشجار بہت ہوتے تھے

ہم جواں ہوتے تھے جس عہد میں راکب راجا
کیا بتائیں کہ طلب گار بہت ہوتے تھے

☆☆☆☆

کاشف حسین غائر

یہ مسافت نہیں آسان، کہاں جاتا ہے؟
اور پھر بے سروسامان! کہاں جاتا ہے؟
لوگ اس راہ سے عجلت میں گزر جاتے ہیں
بے چراغی کی طرف دھیان کہاں جاتا ہے؟
شام ہوتے ہی کہاں جاتا ہوں، کیا بتلاؤں
آدمی ہو کے پریشان کہاں جاتا ہے؟
ان ہزاروں خواب کے بارے میں ہے تشویش مجھے
آنکھ کھلتے ہی یہ مہمان کہاں جاتا ہے؟
ایک نادیدہ سی زنجیر لیے پھرتی ہے
اپنی مرضی سے یہ انسان کہاں جاتا ہے؟
اُس طرف کوئی رفوگر ہے، نہ دشتِ وحشت
روز یہ چاکِ گریبان کہاں جاتا ہے؟
تُو کہ آیا تھا مری مشکلیں آساں کرنے
مشکلیں ہو گئیں آسان؟ کہاں جاتا ہے؟
کون دیکھے گا تجھے، کون دکھائی دے گا
ہو گیا شہر بیابان، کہاں جاتا ہے؟
خود بھی حیران ہوں میں اُس سے گلے ملتے ہوئے
میرے اندر کا یہ حیوان کہاں جاتا ۔ ہے؟
بھاگ سکتا ہے کہاں دل کی عدالت سے کوئی
ہے یہی حشر کا میدان، کہاں جاتا ہے؟

☆☆☆☆

ریاض عادل

گویا کوئی کتاب تھی جو بند ہی رہی
تیری طرح یہ زیست بھی ہم پر نہیں کھلی

کچھ دیر اس کا ہاتھ مرے ہاتھ میں رہا
کچھ دیر کائنات میرے ہاتھ میں رہی

پھر دیکھتے ہی دیکھتے صحرا چمک اٹھا
میں نے تو صرف ریت پہ لکھا تھا روشنی

اب چاند کیا چراغ بھی پہچانتے نہیں
لایا تھا پہلی بار یہاں میں ہی روشنی

دل میں کوئی فراق کا کانٹا چبھا ہوا
آنکھوں میں ایک پھول سی صورت بسی ہوئی

☆☆☆☆

منیر فیاض

کیا دیکھ رہا ہے کوئی مہتاب مرے خواب
جلنے لگے ہر شام سرِ آب مرے خواب

تحریر ہیں اک صفحۂ تاریک پہ آنکھیں
اس متن میں لکھیں گے نئے باب مرے خواب

اک سیپِ کمیاب نے رکھے ہیں صدف میں
ابھریں گے کسی دن سرِ گرداب مرے خواب

نیندیں تری راہوں میں لٹانے کا نہیں غم
لیکن سرِ مژگاں تھا جو اسباب مرے خواب

دیکھے ہیں مناظر کئی حیرت کدۂ شب کے
اب ایک نظر دیدۂ بے خواب، مرے خواب

اک تو کہ مہکتا ہوا کندن ترا ہر انگ
اک میں کہ سسکتا ہوا سیماب، مرے خواب

☆☆☆☆

عابد ملک

میں نے لوگوں کو نہ لوگوں نے مجھے دیکھا تھا
صرف اس رات اندھیروں نے مجھے دیکھا تھا

پوچھتا پھرتا ہوں میں اپنا پتا جنگل سے
آخری بار درختوں نے مجھے دیکھا تھا

یونہی ان آنکھوں میں رہتے نہیں میرے خدوخال
آخر اس شخص کے خوابوں نے مجھے دیکھا تھا

اس لیے کچھ بھی سلیقے سے نہیں کر پاتا
گھر میں بکھری ہوئی چیزوں نے مجھے دیکھا تھا

ڈوبتے وقت بچانے نہیں آئے لیکن
یہی کافی ہے کہ اپنوں نے مجھے دیکھا تھا

☆☆☆☆

نعمان فاروق

یہ الگ بات کہ پیاسا نہیں ہم سا کوئی
پھر بھی دریا سے تعلق نہیں رکھا کوئی

میرے مکتب کو دھماکے سے اُڑایا گیا ہے
اب کہ ہاتھوں میں کتابیں ہیں نہ بستہ کوئی

جانے کس اور گیا قافلہ امیدوں کا
دل کے صحرا میں نہیں آس کا خیمہ کوئی

کس عجب دھن میں یہاں عمر گنوائی ہم نے
قرض مٹی کا اتارا نہ ہی اپنا کوئی

پیاس کے ہاتھوں مرا قتل ہوا ہے نعمان
دوست دریا تھے مگر پاس نہ آیا کوئی

☆☆☆☆

شازیہ اکبر

سمندر ہوں مگر کوزے کی گہرائی میں رہتی ہوں
میں اک مانگے ہوئے چہرے کی پیشانی میں رہتی ہوں

مجھے تعمیر کرنا ہے نیا اک گلستاں اپنا
میں رشتہ خاک سے رکھتے ہوئے پانی میں رہتی ہوں

یہ کیسے سائے اوڑھے ہیں یہاں لوگوں نے جسموں پر
یقیں ملتا نہیں وہموں کی حیرانی میں رہتی ہوں

تو محرومِ تمنا ہے میں محرومِ تماشا ہوں
کر چشمِ شوق لے کے وصلِ امکانی میں رہتی ہوں

کبھی آتا نہیں اُس کا خیالِ دلربا جتنوں
کبھی میں اُس کی سوچوں کی فراوانی میں رہتی ہوں

☆☆☆☆

آفتاب اقبال شمیم

اُس سے ایک اور گفتگو

یہ سمندر کہ جو
دیکھنے کی رسائی سے آگے
ازل آشنا خاک کی وسعتوں میں ہے پھیلا ہوا
اس جگہ سے بھی چند سڑکیں پرے
اپنی نیلی، افق گیر شوکت میں آباد ہے
کل سویرے دریچے سے میں نے
پکارا، ارے .....اے سمندر مجھے
اپنا درشن تو دے
چُپ کی دُوری سے اُس نے کہا
آنکھ میں تاب ہو تو ذرا
دیکھ سورج کو اشنان کر کے نکلتے ہوئے
میں سحر زاد کرنوں کے میلے میں موجود ہوں
اس ہوا کا مری سانس سے ایک رشتہ ہے
اس کی نمی کے ہرے لمس کو
اپنے سینے میں محسوس کر
میں ترے پاس بھی دور بھی
ہر جگہ ہوں جہاں موسموں کے
لگاتار چلتے قدم، رنگ و خوشبو کی بے گرد دھولیں

اُڑاتے ہیں، رُکتے نہیں
میں سمندر ہوں
شکلیں بدلتے بناتے ہوئے وقت کی
آشنائی میں ہوں
تُو کہ میرے کناروں پہ بستا ہے
مت پوچھ
بے فاصلہ اور بے وقت تقویم میں
ویسے، اصل کیا ہے مری!
ایک دن ہست سے مرگ تک کے
سفر سے گزر
میرے پانی کے دربار میں آ .....
بٹھاؤں تجھے میں اسی تخت پر، جس پہ بیٹھا ہوں میں

☆☆☆☆

سعادت سعید

بدن خمار

کمرے میں اپنی زنبیل میں
اپنا تختِ سلیمان وقافِ فلک مرتبت لے کے چلتا ہوں
بے چارگانِ زمانہ مری چال کی حکمت سے ہیں نالاں
وقارِ آخریں اور ستارۂ رسیدہ دیتا ہوں کہ ہر آدمی پست و کمتر دکھائی پڑے
لوگ میرے لیے اجنبی ہو چکے
دور دیسوں کی مخلوق ٹھہرے
بدن کا خمار اپنے جوبن پہ ہے کس لیے
علم مجھ کو نہیں
اس کا شاید کہیں ہو کوئی عامیانہ جواز
ڈھونڈ پاؤں تو میں کتھاؤں کا بس ایک کہنی پہ
"درزی کی بڑھیا کا سر منڈائی!"
مرے دل کی نرمی کے در کھل چکے ہیں
ملائم ہیں افکار
سارے گراں حادثے گورِ ماضی میں آسودگی پا چکے
میں اگر خود کریدی کی کوشش کروں
زخم تازہ کریں ایسے کہ جن سے اذیت ملے
میرے ادراک میں جا گزیں!
تصور تمھاری محبت کا تکلیف دہ ہے مجھے

ایسے ماحول میں سانس لیتا ہے
جس میں یہ غم
خوب صورت لبادے میں مستور
میرے شب و روز کا ترجماں بن گیا ہو
حقیقت پرے، روشنی، دور دیسوں کی خوشبو مجھے بھا رہی ہے
مرادوں، افسانوی پیکروں، دل لبھاتے پری زادگاں کی
اسیری سے خوش ہے
مری روح میں تازگی آ چکی ہے
حقیقت سرائے میں لمحے بتانے کا امکاں نہیں!
اپنے تختِ سلیمان و قاف فلک مرتبت سے اتر کر
زمانے کو اک آن دیکھوں تو چاروں طرف
خوش نصیبی کے تمکنت، مسرت کے لشکر قرینوں کے چوپال پاؤں
میں اپنی نفاست کو اپنے لیے اجنبی ہوتا دیکھوں
دمادم بدن مست ستھرائی بے کار و بے ہودہ نکلے
اگر ان کی روحوں میں جھانکیں تو شاید
خلفشار قاف فلک مرتبت ان میں شدت سے ہو
اپنے تختِ سلیماں سے
نیچے کی دنیا کو دیکھیں تو جانیں
کہ محرومیاں آدمی کا مقدر رہی ہیں
اسے اپنے جوہر کے رازوں سے نسبت نہیں!
بکھری اشیا کے ڈھیروں خزانوں کے اندر اتر کر
حقیقت تلاشی کی محنت سے گزریں
خمار بدن سے پرے کے زمانے الگ ہیں

اسی دکھ میں اندر ہی اندر گھلے
بشاشت بھی پائی تو غم آشنا
ایک پیچیدہ ورثہ ترے سامنے
ایک پیچیدہ ورثہ مرے سامنے!
حقیقت تلاشی کا اک شہر دریا
کسی نے نہ پایا!
تعلق کی ندی میں اترا ہے کون؟
رشتوں کی دلدل کو کس نے چھوڑا؟
تعلق کے اقرار میں اس کا انکار تشنگی رہا!
اس کے اقرار میں تشنگی
بے خودی میرے انکار میں!
اس کا تخت سلیماں الگ
میرا قاف فلک مرتبت مختلف
ایک پیچیدگی سبز روئیدگی
میرے چاروں طرف
تیرے چاروں طرف!!

☆☆☆☆

ارشاد شاکر اعوان

شہادت

وصل اور ہجر تو کیفیتیں ہیں
رشتۂ ذہن و تخیل سے ورا
تُو مرے سینے کے اندر ہے، رگ و ریشے میں ہے
جس طرح آگ ہے پتھر میں نہاں

ہجر اس آگ کے اظہار کا نام

ہجر سے تُو نے کیا فاش
وہ اسرار، کہ اب تک ہے مرے سینے میں

وصل اور ہجر تو کیفیتیں ہیں
تُو مرے سینے کے اندر ہے رگ و ریشے میں ہے
رشتۂ ذہن و تخیل سے ورا

آگ پتھر میں ہے پتھر سے جدا ہو کر بھی

☆☆☆☆

قیوم ناصر

خود کلامی

تہہ بہ تہہ
جو زمانے ہیں
ان کی تہوں میں
سمٹتا چلا جا رہا ہے زمانہ
جو میرا بھی ہے
اور تیرا بھی ہے

کوئی ہے جو سلیقے سے
اپنے طریقے سے
لمحوں کے دھاگے میں
ہر شے پروتا ہے

اک پور دو پور کے فاصلے پر
اسی باسلیقہ ہنرمند کا
عرصۂ خیمہ ہے
جب وہ سوتا نہیں!

☆☆☆

وحید احمد

ذخیرہ اندوز

کار آمد بے کاری میں
دُزدیدہ دلداری میں
کیا کیا مال چھپا رکھا ہے یادوں کی الماری میں
ایک دراز میں چمک رہے ہیں، تیرے ہونٹوں کے یاقوت
اک خانے میں لرز رہی ہے، تیرے گالوں کی چاندی
چپ درزوں سے جھانک رہے ہیں، تیری آنکھوں کے نیلم
بید جنوں پر لپٹے ہوئے ہیں، تیری باہوں کے پرچم
ایک رکابی کی خواہش میں کچھ لمبے ناخن رکھے ہیں
اک ڈبیا کے زخم کے اوپر
تیرے ناخن رکھے ہیں
میں تیری یادوں کے سکّے جنت جنت کر رکھتا ہوں
استعمال نہیں کرتا
گیلی آنکھوں سے چکھتا ہوں
میرے کمرے کے رستوں میں
الماری سے بہتی تیری خوشبو چلتی رہتی ہے
تیرے جیسی ہرجائی ہے
ہر سو چلتی رہتی ہے
میں تو ذخیرہ باز ہوں تیری یاد اندوزی کرتا ہوں

الماری کو کھولتا ہوں
پھر تیرے جسے ٹکڑوں کو بھیگی آنکھوں سے جوڑتا ہوں
بیکاری کے سرخ عمودی
گرم ستون سے بندھ جاتا ہوں
میں خودسوزی کرتا ہوں
آگ مرے پاؤں سے ناخن کر دل کی نسل تک جاتی ہے
اگلے دن
میں ٹوٹا پھوٹا
خود کو زمیں پہ رکھتا ہوں
اور وقت کتازی کرتا ہوں
جلے ہوئے ناخنوں سے ایڑ لگاتا ہوں
ہر جھٹکے سے کھو جاتا ہوں
یوں خودسازی کرتا ہوں

☆☆☆☆

ماہ طلعت زاہدی

شعر، چائے اور نغمہ

کچھ سوال مت پوچھو
کچھ جواب رہنے دو
زندگی کے صحرا میں
خوف ہر طرح کا ہے
موت کے کنارے تک
تجربہ ہر بلا کا ہے
ایک نیند کی گولی
اک کتاب شعروں کی
رات پار کرنے کو .....
ایک چائے کی پیالی
اور
لتا کا اک نغمہ
جاگنے کو کافی ہے!

☆☆☆☆

اقتدار جاوید

کیڑی کی ماں

ننھی سی گھنٹی بجی
بچے، اسکول سے
شہد سے میٹھے
اپنے گھروں کی طرف
ایسے مڑتے نظر آئے تھے
شہد کی مکھی
جیسے چلتی ہے چھتے کی جانب!
مسرت کا سیلاب
گلیوں میں، کونوں میں
رونق بھرے دونوں بازاروں میں بہہ رہا تھا
شریروں کا مجمع تھا
یا زم گڈوں کی ڈوریں کٹی تھیں
تھا بوکاٹا کا شور
گڈے
دکانوں کے چھجوں،
درختوں کے ڈالوں،
منڈیروں کے کونوں پہ
جھٹتے ہوئے گر رہے تھے

زمانے کا میدان
ڈوبا ہوا تھا کئی رنگوں میں!
تنہائی کے
تھورکی راکھ کے ڈھیر کے پاس
کیڑی کا چھوٹا سا، میٹھا سا بل تھا
جہاں شہد میں ایک ٹھہرا ہوا دل تھا
کیڑی نے دیکھا
اڑتا ہوا جھاگ
سیلاب، کونوں کو بھرتا ہے
مستی میں
واپس پلٹتا ہے
کنڈل بناتے ہوئے پیچھے ہٹتا ہے
بستی ڈوبتا ہے
کیڑی نے ماں کو بتایا
پہاڑوں سے مٹی اڑاتا
منڈاسوں میں چہرے چھپاتا
وہ پربت کی جانب سے
خوں خوار جتھا اترتا ہے
جتھے میں شیوا اور وشنو ہیں
زرتشت کا اہرمن ہے
رہوار ہے
ترکوں کے گھوڑے ہیں
گھوڑا نسلیں ہیں

راہوں کو بے راہ کرتے ہیں
فصلوں کو آتش دکھاتے ہیں
تاتاری نسل
آتش پہ رکھے ہوئے
دودھ کی طرح کڑھتے ہیں
خوں خوار جتھا روانہ ہے وادی کی جانب!

وہاں ایک لڑکے کی ایڑی کے نیچے
کہیں ایک چھوٹا سا بِل
چھونے سے بِل کے دہانے پہ
کیڑی کی ماں کا
جلتا ہوا نرم سینہ ہے
سینے میں
کیڑی کی ماں کا غضبناک دل ہے!

☆☆☆☆

حمیدہ شاہین

آنسوؤں سے لباس بن سکتے
تو مری وارڈ روب میں جگر
میری کتنی کرامات دے دیتے

ہینگروں پر لدے ہوئے جوڑے
مجھ سے کہتے ، ہمیں نہ یوں پہنو
اتنی سیلن تباہ کر دے گی

اُن لباسوں پہ جھالریں ہوتیں
ایک جاں کاہ رنج پیہم کی
دامنوں پر کڑھی ہوئی بیلیں
موت سے مستعار لی ہوتیں

ان میں کچھ پر دھنک لگی ہوتی
بے سکوں ، بیکلوں اداسی کی
میری ٹوٹی ہوئی ہنسی کچھ پر
اس طرح جگمگا رہی ہوتی
جیسے مخمل پہ کام دبکے کا

چمچماتے ہوئے بٹن کہتے
یاد رکھو کہ ہم وہ لمحے ہیں

جن میں تم نے کسی محبت سے
چند خوشیاں ادھار مانگی تھیں
کچھ دنوں پہ ہجر کی لکھیں
جنہوں نے کسی پہ یادوں کے
کچھ کے پلو پہ درد کی شکن
کچھ کے چہ گرد کرب کا پھکا

سوزِ غم سے بنی ہوئی ڈھیروں
جھریاں بھی وہیں لگی ہوتیں
گرم آہوں کی سرمئی شامیں
تہ بہ تہ یوں وہاں پڑی ہوتیں
جیسے مجھ سے لپٹ کے رو دیں گی

اشک باری بے کار وہم و گماں
اس ہنر کار دل کے کیا کہنے
صبر سے غسل کر کے روزانہ
میں بھی پیراہن پہنتی ہوں
اور وصیت میں نظم لکھتی ہوں
میری اُترن کسی کو مت دینا

☆☆☆☆

یٰسین آفاقی

میں ایک عہد کے ساتھ دھڑک رہا ہوں!

دن نکلتے ہی سورج اندھا کیوں ہو جاتا ہے؟
دریا کا محور سمندر کا سفر کیوں نہیں ہے؟
وہ تاریکی کی شکل ہیں جو مسکراتے ہوئے چاند کو زمین میں دبا دیتے ہیں
دُنیا میں کوئی باغ ایسا نہیں جو ان کی غارت گری سے محفوظ ہو!
میرے خوابوں کے شعلے بھڑک رہے ہیں
میں نے دریاؤں کے لباس میں ٹانکے لگائے ہیں
اور اڑتی ہوئی راتوں کے پر باندھے ہیں
میں ایک سائے کو سینے سے لگائے ہوئے دنوں کے دھبوں سے دھکم پیل کرتے ہوئے چلا آ رہا ہوں
انفس و آفاق کی قید میں گھڑی کی سوئیاں ایک دوسرے سے ملنے کے لیے چل رہی ہیں
نا معلوم لفظ مسلسل بچھڑ رہے ہیں
زندگی سے تشنہ ہوتے ہوئے لفظ آبیاری کرتے ہیں
رات کے بجھتے ہوئے پانی میں آئینہ سازی کرتے ہیں
انھیں دھاندلی دھونس سے خریدا نہیں جا سکتا!
ان میں ایک عہد کی آواز سُنی جا سکتی ہے جس کا مقدر کھو چکا ہے
ایک پہاڑ کی آواز سُنی جا سکتی ہے جو دراڑوں میں گم ہو چکا ہے
میں ٹوٹی ہوئی کہانی کے ذرے ڈھونڈتے ہوئے ایک عہد کے ساتھ دھڑک رہا ہوں
میں ایک گہری تیرگی کا پردہ چاک کر سکتا ہوں
اور مورچہ بنا سکتا ہوں
میں نے اپنے آپ کو گھیرے میں لیا ہوا ہے
اور ایک تیر انداز کی طرح اپنے آپ کو دیکھ رہا ہوں!

ڈاکٹر ضیاالرشید

گُڑ کی بھیلی

گُڑ کی بھیلی
کھانڈ کی مورت
اس سے چپکی
دنیا بھر کی بھوکی مکھیاں
بھن بھن کرتی
گندی مکھیاں
چیت بیساکھ کے میلے میں
تھک گئی گوری
جھل جھل کامیاں
سوچ رہی ہے .....
کیا منہ لے کر گھر جائے گی
کیا دیکھیں گے اماں ابا
کیا پوچھیں گی
کھوجی سکھیاں
ایک اکیلی گُڑ کی بھیلی
اس سے چپکی
اتنی مکھیاں
جا ری جا
پنگھٹ پر جا
پہلے خود کو پاک تو کر

☆☆☆☆

نوید حیدر ہاشمی

میں کہاں ہوں۔۔۔؟

میں تیرے شہر میں پہلے پہل جب آیا کرتا تھا
ہوائیں مجھ سے کہتی تھیں "جی آیاں نُوں"
زمیں قدموں پہ بوسے دے کے کہتی تھی
سلام اے دُور سے آئے مسافر
تصور میں مرے سینے پہ سر رکھ کے تُو کہتی تھی
میں تیری راہ میں پلکیں بچھا دوں۔۔۔؟
فضا کہتی ترے ماتھے پہ بوسہ دوں۔۔۔؟
شجر کی جھومتی شاخیں بھی استقبال کرتیں
اور پرندے گیت گاتے
جب تری باتیں سُناتے
تو ہواؤں میں مجھے تری نمی محسوس ہوتی
پھر مجھے سورج کی کرنیں کان میں آ کر ترا سندیسہ دیتیں
میں تری مجبوری کی آواز کو سینے پہ رکھ کر سانس لیتا اور تجھے محسوس کرتا
ہاں! مجھے لگتا کہ سارا شہر
تیرا عکس بن کر مجھ کو "ویلکم" کہہ رہا ہے
آج میں آیا ہوں تیرے شہر میں لیکن ہوا خاموش ہے
شاخیں، پرندے اور زمیں کچھ بھی نہیں بولے
نہ سورج مسکرایا اور فضا بھی چُپ کھڑی ہے

ریلوے اسٹیشن کے کمرے آج مجھ پر ہنس رہے ہیں
ریل گاڑی جا چکی ہے اور میں خود کو یہاں
بکھرے ہوئے سامان کے مانند اکٹھا کر رہا ہوں----!

میں کہاں ہوں---؟

میں کہاں ہوں---؟

☆☆☆☆

محسن شکیل

دراڑ

نظم کاغذ پہ اتر کر کسی خوشبو کی طرح
پھیل جاتی تھی محبت کی دعائیں لے کر
آنکھ میں، خواب میں، رنجوں کی حسیں بستی میں
وہیں محفل کو کسی شام کی سرمستی میں
وہیں دل نذر کیا کرتے تھے اس کے معنی!
خواب گر روح کو احساس کی اس خوبی سے
اپنے الفاظ کے کچھ مول بھی مل جاتے تھے!

اب تو یوں مول کرے حرفِ ستائش کے یہاں
جیسے اظہار ہو اس باب میں معیوب بہت،
حرفِ تحسین ہو مستی سے کہیں کوسوں دور
خاطرِ درہم و دینار ہوا سب کا چلن
دیکھتا کوئی نہیں جانبِ یک شعلۂ طور

ان گنت لوگ گرفتارِ الم دیکھے جب
اشک میں تیر گئے حرفِ محبت بن کر
دکھ مگر نظم کیے
شعر کیے ان کے غم

دل سنانے کے لیے وہ جو کیا پرزۂ اشک
شعر لکھا گیا قرطاس لگا لو بھر
ایک بے ذوق سے کاغذ کا شکستہ پرزہ ہے
صاف لہجے میں یہ پیغام ملا آنکھوں کو
ہم کو درکار نہیں آپ کا یہ پرزۂ اشک
نذر کرنا ہے تو دینار و درہم پیش کریں

سنگِ دشنام سے یا حرفِ ستائش سے کبھی
پہلے اک نظم کے کچھ مول تو مل جاتے تھے!

☆ ☆ ☆ ☆

عامر عبداللہ

یہ میں ہوں

یہ میں ہوں
وہی میں جو اک روز
سر سبز ملبوس میں
خواب کی رہگزر پر ملا تھا تمہیں
ہاں وہی میں
جو جھیلوں کے شفاف پانی سے
ابھرا تھا
رنگوں میں ملفوف
اک ہالۂ نور میں تھا
ترے جسم سے چھو گیا تھا
وہی میں ترے سامنے ہوں
مری انگلیاں کاٹ کر
گھر کے آنگن میں بو دو
تو زرخیز مٹی کی تاثیر سے
عین ممکن ہے پھر سے ہری ہوں
نکلیں کونپلوں کی طرح
بنسری سے نئے سُر نکالیں
ہوا کو کسی نغمۂ گل میں ڈھالیں
لکھیں حزنیہ عشق کا
دل سے اٹھتی ہوئی ہوک کو

ہجر کے گیت کا دکھ بتائیں

مری آنکھ جو آئینہ تھی
کسی عکس میں کھو گئی تھی
خود اک عکس ہونے لگی ہے
یہ کیا کہہ رہی ہے ...... سنو!

آنکھوں کی زباں کی خبر ہے تمہیں
تم ہی عکسوں کی تجسیم کے فن سے واقف
سمجھتے ہو تم
سب کہی، ان کہی بھی
مرے دل میں جھانکو
مرے دل سے شناسی
ادھر دور تاروں کی جانب بڑھی جا رہی ہیں
جڑیں مرے اندر چھپے
دکھ سے نم کھینچتی ہیں
تنومند پیڑوں پہ پھل آ گیا ہے
مرے جسم پر پھیلے زخموں سے کتنا مشابہ ہے
یہ جو ہوا اس کا چہرہ ہے جو
اپنی بے چہرگی سے ہراساں
سیہ رات کی اوٹ میں چھپ گیا ہے

یہ میں ہوں
وہی میں جو تم سے ملا تھا
تمہارے لیے رک گیا تھا
تمہارے لیے میں ابد تک رکوں گا

حفیظ اللہ بادل

خوابِ شبِ ظلمت

جاگتا ہوں مگر
جاگنے کے سوا کوئی چارہ نہیں
شوخ چنچل نگاہوں سے الجھے ہوئے منچلے رتجگے
وہ بے حادثے میری میراث ہیں
ظلمتِ شب کی اندھی مسافت میں پھیلے ہوئے
یاد کے بے سکوں ریگزاروں کی تپتی ہوئی ریت
میرے خیالوں کو پھر نیند کی تھپکیاں دے رہی ہے
مگر
مجھ کو معلوم ہے
نیند کی تھپکیاں لیتے لیتے اگر سو گیا تو
مری سوئی آنکھوں میں پھر چاند کے خواب ہولے سے در آئیں گے
خواب اتریں گے تو میری آنکھوں میں وحشت اتر آئے گی
اور پھر
ظلمتِ شب کی اندھی مسافت میں پھیلے ہوئے
آخری لمحے میں روتے روتے اٹھوں گا
مگر اس سے پہلے کہ میں روتے روتے اٹھوں
کیا یہ بہتر نہیں جاگتا ہی رہوں

☆☆☆☆

اویس الحسن

شامیں غم کی

جانے ادراک میں کیسا تھا خیالی پیکر
ہم جو مارے ہوئے محبت میں گرفتار ہوئے
اُن کے رستے میں دیے روز جلائے ہم نے
اور پھر روز ہی درشن کے طلب گار ہوئے
اپنے دامن میں پڑے لعل نچھاور کر کے
اُن کے قدموں سے اُٹھا لائے تھے پتھر جا کر
اُن کی خواہش تھی کہ جگنو ہوں نہایت ارزاں
ہم وہ سادہ کہ سجا لائے تھے آنسو جا کر
ڈبڈبائی ہوئی آنکھوں سے نہ دیکھو ہم کو
دل کا یہ ضبط کہیں ٹوٹ نہ جائے آخر
اُن کے فرمان پہ چلتا یہ نظامِ عالم
اپنی گردش سے کہیں چھوٹ نہ جائے آخر
جس نے پہنا تھا ہر شام گلابی جوڑا
بزم تاروں کی تھی، چاند بھی کامل نکلا
اک تلاطم میں گرفتار سمندر دیکھا
بے خودی چھا سی گئی، موج میں ساحل نکلا

☆☆☆☆

سید شہباز گردیزی

عجیب ہوں میں

گھنے اندھیروں کے جنگلوں میں چراغ لے کر
میں خوشبوؤں سے اَٹی فضاؤں کو ڈھونڈنے کے سفر پہ نکلا
میں اُن خداؤں کے سامنے لب کشا ہوا ہوں
کہ جن کی ہیبت مثال بن کر کئی زمانوں پہ پھیلتی ہے
زبان بخشی ہے بے زباں خواہشوں کو میں نے
حسین خوابوں کے بدلے آنکھوں کو بیچتا ہوں
میں اپنے دل میں محبتوں کو پناہ دینے کے جرم کا مرتکب ہوا ہوں
میں چوٹ کھانے پہ چیختا ہوں
میں آبلوں سے اَٹے ہوئے پیر لے کے صحرا کو چھانتا ہوں
میں آئنہ بن کے جھوٹے چہروں کے کھولتا ہوں
میں گونگی بستی کا فرد ہو کر بھی بولتا ہوں
عجیب ہوں میں

☆☆☆☆

ارشد سعید (آسٹریلیا)

جہاں میں ہوں! وہاں سے تم مجھے اب دیکھ سکتے ہو

حدود شام سے آگے ستاروں کی قطاروں میں
ہمیشہ کی طرح روشن چمکتے ان نظاروں میں
جہاں سے راستہ جاتا ہے
اک لمبی جدائی کا
جہاں سے راز کھلتا ہے
خدا کی کبریائی کا
فلک پر سلسلہ در سلسلہ روشن ستاروں میں
تمہاری یاد سے روشن چمکتی ان بہاروں میں
ستارے ٹمٹماتے ہیں کہ
جیسے جذباتی آنکھ میں آنسو مچلتے ہیں
کہ جیسے رات کو جگنو اندھیرے میں چمکتے ہیں!
یونہی روشن ستارے بھی کسی کو یاد کرتے ہیں
اور اپنی جگمگاہٹ سے کسی کا نام لیتے ہیں
تو ان روشن ستاروں میں
فسردہ آسمانوں پر
زمیں کے سائبانوں پر
اگر کوئی ستارا سب ستاروں سے الگ ہو کر
تمہیں مدھم نظر آئے!

تو بس تم جان لینا میں ہی وہ مدھم ستارہ ہوں!
تمہاری یاد کا میں آسمانوں پر
ابد تک ٹمٹماتا استعارہ ہوں!
جہاں میں ہوں!
وہاں سے تم مجھے اب دیکھ سکتے ہو!

☆☆☆☆

امتیاز علی گوہر (برطانیہ)

ہم جنھیں اپنی زندگی دیں گے
وہ توجہ بھی سرسری دیں گے

آخرِ شب کے گو چراغ ہیں ہم
مرتے مرتے بھی روشنی دیں گے

ہم فقیروں سے جل کبھی اے دوست
کچھ نہ کچھ تم کو آگہی دیں گے

اور بھی خوبرو تو ہیں لیکن
ہم تمہاری مثال ہی دیں گے

کوئی آتا نہیں ہے کام کبھی
مشورے مفت میں سبھی دیں گے

اب تو اس آس پہ میں جیتا ہوں
میرے بچے مجھے خوشی دیں گے

کوئی بادل تلاش کر گوہرؔ
اشک کب دشت کو نمی دیں گے

☆☆☆☆

طفیل عامر (برطانیہ)

آدمی زر پرست کیسا ہے!
میرے اللہ! وقت کیسا ہے

جتنا کانوں پہ پھوٹ پڑتا ہے!
تیرے غم کا درخت کیسا ہے

بجاے ملنے پہ ہے خفا مجھ سے!
مرا کاسہ بدست کیسا ہے

بادشاہت یہ سوچتی ہی نہیں!
تاج کیسا ہے، تخت کیسا ہے

لفظ ایسے بڑے نہیں لیکن!
پھر بھی لہجہ کرخت کیسا ہے

آج عامر ہے وقت رخصت کا!
آج کا دن بھی سخت کیسا ہے

☆☆☆☆

ڈاکٹر محمد سفیان صفی

غالب کی فارسی غزلیات کا منظوم ترجمہ

(۱)

اے بہ خلا و ملا خوئے تو ہنگامہ زا با ہمہ در گفتگو، بے ہمہ با ماجرا	جلوت و خلوت میں ہے تجھ سے ہی محشر بپا غائب و موجود سے رکھتا ہے تو ہی رابطہ
شاہد حسنِ ترا، در روشِ دلبری طرۂ پُرخم صفات، موئے میاں ماسوا	حسنِ ازل کی نمود، رکھتا ہے تو یوں روا طرۂ پُرخم صفات، موئے میاں ماسوا
دیدہ وراں را کند دید تو بینش فزوں از نگہ تیز رو، گشتہ نظر توتیا	بینشِ دیدہ وراں، دید سے تیری فزوں ہر نگہِ تیز رو، کیوں نہ بنے توتیا
آب نہ بخشی بہ زور، خون سکندر ہدر جاں نہ پذیری بہ ہیچ، نقدِ خضر ناروا	زعمِ سکندر رہا تشنۂ آبِ حیات تُو نہیں کرتا قبول خضر کی جاں اے خدا
بزمِ ترا شمع و گل خستگیِ بوتراب سازِ ترا زیر و بم، واقعۂ کربلا	بزمِ ادا کے تری خونِ علیؑ شمع و گل زیر و بم سازِ حق واقعۂ کربلا
نکبتیانِ ترا قافلہ بے آب و ناں نعمتیانِ ترا مائدہ بے اشتہا	تیرے غضب کا شکار قافلہ بے آب و ناں جن پہ کرم ہے ترا کھاتے ہیں بے اشتہا
گرمیِ نبضِ کسے کز تو بدل داشت سوز سوختہ در مغز خاک ریشۂ دار و گیا	سوز ہے جس میں ترا آگ سے اس عشق کی جل گیا زیرِ زمیں ریشۂ دار و گیا

(۲)

محو کن نقشِ دوئی از ورقِ سینۂ ما
اے نگاہت الفِ صیقلِ آئینۂ ما

وقفِ تاراجِ غمِ تست چہ پیدا چہ نہاں
ہمچو رنگ از رخِ ما رفت دل از سینۂ ما

چہ تماشاست زخود رفتۂ خویشت بودن
صورتِ ما شدہ عکسِ تو در آئینۂ ما

عرصہ بر الفتِ اغیار چہ تنگ آمدہ است
خوش فرورفتہ بہ طبعِ تو خوشا کینۂ ما

محتشم زادۂ اطرافِ بساطِ عدمیم
گوہر از بہرۂ عنقاست بہ گنجینۂ ما

الفِ صیقلِ بینش ہو عیاں سینے سے
دوئی کا نقش مٹا عشق کے آئینے سے

ہو گئے نذرِ غمِ عشق چہ پیدا چہ نہاں
رنگِ عارض کی طرح دل بھی گیا سینے سے

بے خودی نے بھی کیا خوب تماشا برپا
تیری صورت نظر آئی مرے آئینے سے

کیسے اغیار کی الفت کو جگہ مل پائے
دل ترا ہو گیا آباد مرے کینے سے

محتشم زادۂ اطرافِ عدم ہوں میں بھی
ملے گا بہرۂ عنقا مرے گنجینے سے

(۳)

خاموشیِ ما گشت بد آموز بتاں را
زیں پیش وگرنہ اثر بود فغاں را

منت کشِ تاثیرِ وفاییم کہ آخر
ایں شیوہ عیاں ساخت عیارِ دگراں را

در طبعِ بہار ایں ہمہ آشفتگی از چیست
گوئی کہ دل از بیم تو خوں گشتہ خزاں را

موئے کہ بروں ماندہ باشد چہ نمایی
بیہودہ در اندام تو جستیم میاں را

وا داشت سگِ کوئے تو زیں صد کشائی
در پاے تو می خواستم افشاند رواں را

جستیم سراغِ چمنِ خلد بہ مستی
در گردِ خرامِ تو رہ افتاد گماں را

زیں ساں کہ فرو رفتہ بدل پیر و جواں را
مژگانِ تو جوہر بود آئینۂ جاں را

بر امتِ تو دوزخِ جاوید حرام است
حاشا کہ شفاعت نہ کنی سوختگاں را

در شربِ بیدادِ تو خونم مے ناب است
کز ذوق خمیازہ در افگندہ کماں را

اے خاکِ درت قبلۂ جان و دلِ غالبؔ
کز فیضِ تو پیرایۂ ہستی است جہاں را

خاموشی مری بھائی نہیں گوشِ بتاں کو
تسلیم کیا جاتا ہے بس میری فغاں کو

منت کشِ تاثیرِ وفا ہوں میں کہ آخر
کرتی ہے نمایاں یہ عیارِ دگراں کو

در طبعِ بہاراں ہے یہ آشفتگی کیسی
خوں گشتہ کیا ہے تری آمد نے خزاں کو

یہ بال ابھی جسم سے باہر نہیں نکلا
ڈھونڈے کوئی پھر کیسے ترے موئے میاں کو

اس صد کشائی پہ خفا ہو نہ ترا سگ
قدموں پہ ترے کیسے کروں نذر میں جاں کو

اس گرد میں، اُٹھی ہے جو رفتار سے تیری
آتی ہے نظر خلدِ بریں میرے گماں کو

مژگاں تری اتری ہیں دلِ پیر و جواں میں
جوہر بھی درکار تھا آئینۂ جاں کو

اُمت کے لیے تیری نہیں دوزخِ جاوید
ممکن نہیں جنت نہ ملے سوختگاں کو

شرب میں ترے میرا لہو ہے وہ مے ناب
انگڑائی پہ مجبور کیا جس نے کماں کو

اے خاکِ درِ یار ہے تو قبلۂ حاجات
ملتے ہیں ترے دم سے حسیں رنگ جہاں کو

(۳)

گر بیائی مست ناگاہ از در گلزار ما
گل سے بالیدن رسد تا گوشۂ دستار ما

گوشہ گیرانیم و خوِ پاسِ ناموس خودیم
آبروے ما گداز جوہرِ رفتار ما

می تراوید در سخن رنجے کہ بر دل می رسد
طوطیِ آئینۂ ما می شود زنگار ما

سخت جانیم و قماشِ خاطرِ ما نازک است
کارگاہ شیشہ پنداری بود کہسار ما

از گداز یک جہاں ہستی صبوحی کردہ ایم
آفتاب صبح محشر ساغرِ سرشار ما

سرگرانیم از وفا و شرمساریم از جفا
آہ از ناکامیِ سعی تو در آزار ما

چاک لا اندر گریبان جہات افگندہ ایم
بے جہت بیروں خرام از پردۂ پندار ما

غالب از صہبائے اخلاقِ ظہوری سرخوشیم
پارۂ بیش است از گفتارِ ما کردار ما

مست ہو کر وہ صنم آئے اگر گلزار میں
گل نمو پا کر جھک اٹھیں مری دستار میں

پاسِ ناموسِ خودی نے کر دیا ہے گوشہ گیر
آبرو میری ہے پنہاں جوہرِ رفتار میں

غم زیادہ ہوں تو بڑھ جائے گی خود تابِ سخن
طوطیِ آئینہ دکھلاؤں گا میں زنگار میں

سختیِ خارا ہے میری نازکی کی آبرو
کارگہِ شیشہ پنہاں ہے مرے کہسار میں

پی رہا ہوں میں گدازِ یک جہاں وقتِ سحر
آفتابِ صبحِ محشر ہے مئے سرشار میں

سخت شرمندہ ہوں میں تیری جفا کے سامنے
رہ گئی ہو کچھ کمی باقی اگر آزار میں

کر دیا ہے چاک لا سے یہ گریبانِ جہات
بے جہت ہے وہ ہمارے پردۂ پندار میں

غالب اب صہبائے اخلاقِ ظہوری سے ہے خوش
بڑھ کے ہے حسنِ عمل گفتار سے کردار میں

(۵)

پس از کشتن بہ خوابم دیدہ نازم بدگمانی را
بخود پیچد کہ بہ بہ دی غلط کردی فلانی را

دلم بر رنج نا برداری فرہاد می سوزد
خدا را بیامرز آں شہید امتحانی را

دریغ از حسرت دیدار ورنہ جائے آں دارد
کہ بے رویت بہ دشمن دادہ باشم زندگانی را

سرشتم را پالودند تا سازند از لائش
پر پروانہ و منقار مرغ بوستانی را

فدایت دیدہ و دل رسم آرائش مپرس از من
خراب ذوق گل چینی چہ داند باغبانی را

نشاط لذت آزار را نازم کہ در مستی
ہلاک فتنہ دارد ذوق مرگ ناگہانی را

مپرس از عیش نومیدی کہ زنداں در دل افسردن
اساس محکم باشد بہشت جاودانی را

دلم معبود زردشت است غالب کاش می گویم
بہ خس یعنی قلم من دادہ ام آذر فشانی را

میں بعد از قتل خوش ہوں دیکھ کر اس بدگمانی کو
وہ رویا یاد کر کے خواب میں میری جوانی کو

دل فرہاد کی کم ہمتی ہے قابل افسوس
خدایا بخش دینا اس شہید امتحانی کو

مگر اک حسرت دیدار رہ جائے گی اس دل میں
نہ دیکھوں گر تجھے قربان کر دوں زندگانی کو

کیا جب پاک مجھ کو تو بنایا میل سے میری
پر پروانہ کو منقار مرغ بوستانی کو

ترے قرباں نہ مجھ سے پوچھ کیا ہے رسم آرائش
وہ گل چیں ہوں سمجھتا ہی نہیں جو باغبانی کو

نشاط لذت آزار کے قرباں کہ مستی میں
یہ کرتی ہے فنا جب ذوق مرگ ناگہانی کو

دل نومید کو میں کاٹتا رہتا ہوں دانتوں سے
یہی بنیاد محکم ہے بہشت جاودانی کو

مرا دل خود بخود غالب بنا زردشت کا معبود
سپرد خامۂ خس جب کیا آذرفشانی کو

(۲)

سوز عشق تو پس از مرگ عیان است مرا رشتۂ شمع مزار از رگ جان است مرا	بعد از مرگ غمِ عشق عیاں ہے میرا شعلۂ شمعِ لحد رشتۂ جاں ہے میرا
ی نہ گنجم ز طرب در تنگیِ خلوت خویش حلقۂ بزم کہ چشمِ نگران است مرا	کُنجِ خلوت میں سماؤں میں خوشی سے کیسے حلقۂ بزم کہ چشمِ نگراں ہے میرا
خوے از بادہ و خوے ز عسل دارد خلد لب لعلِ تو ہم این است وہم آن است مرا	بادہ و شہد کی نہروں کا جو جنت میں ہیں لب لعلیں پہ ترے اب بھی گماں ہے میرا
بہ تگ و تاز من افزود گستاخی یک دست در رہت رشتۂ امید ، کتان است مرا	ٹوٹ کر رہ میں تری کیوں نہ بڑھ جائے رفتار تار امیدِ کرم مثلِ کتاں ہے میرا
بے خودی کردہ سبک دوش فراغ دارم کوہ اندوہ رگ خواب گران است مرا	بے خودی کیوں نہ کرے مجھ کو سبکدوشِ الم کوہ اندوہ رگِ خواب گراں ہے میرا
خار ہا از اثرِ گرمی رفتارم سوخت منت بہ قدمِ راہروان است مرا	جل گئے خار مری گرمیِ رفتار سے سب کرمِ خاص یہ بہ راہرواں ہے میرا
رہروِ تفتہ ، در رفتہ بہ آبم غالب توشہ بر لب جو ماندہ نشان است مرا	میں ہوں وہ سوختہ جو ڈوب مرا دریا میں توشۂ بر لبِ جو نام و نشاں ہے میرا

☆☆☆☆

ڈاکٹر اقبال آفاقی

کانٹ: محاکماتی تنقید اور جمالیات

جس طرح فلسفہ افلاطون اور ارسطو کے کام بھلا نہیں سکا، اسی طرح ہیگل اور کانٹ کو فراموش کرنا اس کے لیے ناممکن ہے۔ آخر الذکر دونوں فلسفی آج مابعد جدیدیت کے اس دور میں بھی مثبت یا منفی انداز میں مسلسل شامل بحث ہیں۔ بالخصوص کانٹ تو منطقی اثباتیت سے مابعد جدید پس ساختیت تک ہر Discourse میں موجود ہے۔ شوپنہار کہا کرتا تھا جس نے کانٹ کو پڑھا اور سمجھا نہیں وہ ابھی طفل مکتب ہے۔ (1) کانٹ 1724 جرمنی کے دیہاتی شہر کونگزبرگ میں پیدا ہوا اور وہیں بوڑھے کنوارے کی حیثیت سے یہ عظیم القدر فلسفی انیسویں صدی کے اوائل میں (1804) دنیا سے رخصت ہوا۔ کانٹ کی شہرہ آفاق کتاب 'انتقاد عقل نظری' نو دس برس کی محنت شاقہ کے نتیجے میں منظر عام پر آئی۔ اس کتاب میں کانٹ نے عقل کے قبل تجربی اصولوں کے تحت عقل کی حدود متعین کیں۔ عقل کی رسائی کو مظاہر کی دنیا Phenomena تک محدود کیا اور مابعد الطبیعیات کو ناممکن قرار دیا۔ اس کتاب کی اشاعت کے سات برس بعد اس نے 'انتقاد عقل عملی' پر کام مکمل کیا جس میں اس نے ان معاملات بحث کی جو عقل نظریہ یا فلسفہ فطرت کے علمیاتی دائرہ کار سے باہر رہ گئے تھے لیکن بدیہی طور پر اس کے اندر عقل عملی کی صورت میں موجود تھے۔ عقل عملی نے آرزو اور خواہش کی قوت فعلیت کے بارے میں قانون سازی کی۔ آزادی ارادہ، وجود باری تعالیٰ اور حیات بعد الممات کے علاوہ اخلاقیات کے Postitulates پر مباحث کو کتاب میں شامل کیا۔ کانٹ کی تیسری کتاب 'انتقاد محاکمہ' کا خیال بھی اساسی طور پر 'انتقاد عقل نظری' سے جڑا ہوا ہے جس کی تحریر کے دوران یہ سوال سامنے آیا تھا کہ کیا جمالیات کا ایک ٹھوس نظام پیش کیا جا سکتا ہے یا نہیں؟ یہ سوال نظریہ علم کی تشکیل کے دوران اس کے ذہن میں بار بار دستک دیتا رہا۔ لیکن اسے یہ معلوم تھا کہ جمالیات کی بنیاد نہ عقل خالص پر رکھی جا سکتی ہے اور نہ ہی عقل عملی پر۔ اس کے لیے ایک مختلف قسم کے پیمانے یا قبل تجربی اصول کی ضرورت درپیش ہے۔ چنانچہ اس نے ایک جگہ اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا کہ بام گارٹن کی یہ کوشش کہ ذوق کی بنیاد عقل پر رکھے مایوس کن ہے۔ وجہ یہ کہ ذوق ہمیشہ تجربی ہوتا ہے۔ (2)

کانٹ کی دونوں ابتدائی تنقیدات کا سارا انحصار چونکہ قبل تجربی اصولوں اور منطقی استدلال پر ہے، اس لیے وہ تنقید محاکمہ میں بھی کسی قبل تجربی اصول کو دریافت کرنے کا خواہشمند ہے۔ کانٹ کے خیال میں کوئی ذہنی طور پر قبل تجربی اصول موجود ہونا چاہیے جو فطری لزومیت اور آزادی کی دنیا میں رابطے کا کردار ادا کر سکے۔ اس ضرورت کی نشاندہی اس نے اپنی کتاب The Critique of Judgment کے تعارف میں کی ہے۔ اس نے دعویٰ کیا کہ فطرت کے تعقل اور آزادی کے تعقل کے درمیان ایک ایسی خلیج حائل ہے جس کو عقل نظری ذریعہ سے پاٹا نہیں جا سکتا۔(3) عقل نظری کی ماورائی خلیج کے اس پار ہمیں لے جانے سے قاصر ہے۔ خلیج کے دونوں کنارے ایک دوسرے سے اس طرح جدا ہیں کہ ایک دوسرے پر اثر انداز نہیں ہو سکتے۔ لیکن اس کے باوجود کانٹ کو یقین تھا کہ آزادی کے تعقل کا اثر ورسوخ دنیائے فطرت پر ہونا چاہیے۔ مراد یہ کہ عقل عملی کا اصول آزادی عقل نظری پر اثر انداز ہو سکتا ہے کیوں کہ دنیائے آزادی کا فطرت کی دنیا پر اثر ورسوخ عقل عملی کے تقاضوں میں سے ایک ہے۔ فطرت کے بارے فوق الحس (Noumena) کے تصور کو سامنے رکھ کر کم از کم یہ سوچا جا سکتا ہے کہ ممکنہ طور پر فطرت آزادی کے اصولوں اور مقاصد کی تکمیل کرتی ہے۔ گویا کوئی بنیادی اصول ضرور ہونا چاہیے جو ایک دنیا کی سوچ کو اس کو اس سوچ کی طرف منتقل کر سکے اور دو مختلف دنیا کے اصولوں کو ہم آہنگ کر سکے۔ دوسرے الفاظ میں فطرت کے تعقل اور آزادی کے تعقل کے درمیان کوئی اصول وحدت درکار ہے جو مادی دنیا کی سوچ کو ماورائے حس دنیا سے منسلک کر سکے۔ کانٹ نے انتقاد محاکمہ میں اس موضوع پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔(4)

نظری فلسفے (فلسفہ فطرت) کو عملی فلسفے سے (فلسفہ اخلاق) جوڑنے کی خواہش کے پیش نظر اس نے تیسرے انتقاد یعنی انتقاد محاکمہ کی بنیاد رکھی جس کے ذریعے اس نے اپنے دونوں فلسفوں کو باہم مربوط کر کے ایک کل میں تبدیل کر دیا۔(5) اس سلسلے میں اس نے ذہن کے مختلف شعبوں یا استعدادوں کی نشاندہی کی۔ محاکمہ کے آخر میں دیے گئے ایک جدول کے مطابق پہلا شعبہ وقوف کا ہے۔ وقوف کی استعداد کے تین حصے ہیں۔ وقوف، احساس اور آرزو۔ کانٹ کے نزدیک احساس وقوف اور آرزو کے درمیان رابطہ کار ہے۔ پھر وہ وقوف کے شعبے کو مزید تین استعدادوں میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک افہام کی استعداد دوسری محاکمے کی استعداد اور تیسری استدلال کی۔ کانٹ کے نزدیک محاکمہ فہم اور عقل و استدلال کے درمیان رابطے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے اور اس کا کسی نہ کسی حوالے سے احساس کی استعداد کے ساتھ تعلق بھی ہے۔

عقل عملی کے انتقاد میں کانٹ نے ان مقولات اور اصولوں کو واضح کیا ہے جو تنقید کا کام دے کر اشیاء کے

علم کو ممکن بناتے ہیں۔ عقل خالص کے تصورات پر غور کرتے ہوئے ہم نے دیکھا ہے کہ فہم کی ساخت میں کچھ ایسے بدیہی مقولات اور اصول موجود ہیں جو محاکمے کے شعبے سے متعلق ہیں۔ ان میں سے جزیات کو کل میں شامل (Subsume) کرنے کا رجحان اہم ہے۔ اس شعبے میں ہم ان کلیے قاعدوں کو تلاش کرتے ہیں جن کے تحت جزیات کو رکھا جا سکتا ہے۔ اسے کانٹ تفکری محاکمے (Reflective Judjement) کا نام دیتا ہے۔ کانٹ نے عقل عملی کے انتقاد میں ہماری توجہ اس حقیقت کی طرف مبذول کرائی ہے کہ محاکمہ عقل خالص کا ایک اطلاقی قبل تجربی اصول ہے جو آرزو (Desire) کے جواز کے لیے قانون سازی کرتا ہے۔ اب سوال یہاں یہ ہے کہ کیا محاکمے کی استعداد (جسے کانٹ نے فہم اور استدلال کے درمیان واسطے کی حیثیت دی ہے) کے اپنے قبل تجربی اصول ہیں؟ خاص طور پر یہ استفسار کیا جا سکتا ہے کہ کیا احساس (جس میں خوشی اور ناخوشی کو محسوس کرنے کی استعداد پائی جاتی ہے) کے محاکمے کے لیے کسی قبل تجربی اصول کی نشاندہی کی جا سکتی ہے؟ اگر کوئی ایسا قبل تجربی اصول موجود ہے تو اس کے لیے ایک بہتر اور منظم طریق کار کا ہونا بھی ضروری ہے۔

کانٹ کے نزدیک فہم کا کام اس مظہری اور مادی دنیا کے بارے میں قبل تجربی اصول وضع کرنا ہے جن کی وساطت سے فطرت کے بارے میں نظری علم کی تشکیل کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ عقل خالص جب بروئے کار آتی ہے تو آرزو کے لیے قانون سازی کرتی ہے اور فطرت کا غائی محاکمہ بھی کرتی ہے کہ کیا کوئی شے فطرت کے مقاصد کی تکمیل کر رہی ہے یا نہیں۔ اس قسم کی تصدیقات کا تعلق کانٹ کے نزدیک کسی خاص استعداد یا طاقت سے نہیں۔ یہ ایک عمومی تفکری محاکمہ ہے اور اس کے برعکس جمالیاتی محاکمہ غائی اور تعقلاتی نہیں ہوتا۔ یہ احساس کے بارے میں حکم لگاتا ہے اور فہم اور استدلال کے درمیان واسطے یا پل کا کام دیتا ہے۔

تنقیدی فلسفے کی تکمیل حدود میں رہ کر ان تینوں انتقادات کی مماثلت کی نشاندہی ضروری ہے کیوں کہ یہ بظاہر تین الگ تھلگ عوالم سے بحث کرتے ہیں۔ کانٹ کا پہلا مقصد یہ تھا کہ ابتدائی دونوں انتقادات (عالم جبر اور عالم آزادی) کے درمیان ناقابل عبور خلیج کو کس طرح پاٹا جا سکے۔ وہ اس مقصد میں کسی حد تک کامیاب رہا ہے۔ اس کے لیے اس نے قبل تجربی تفکری محاکمہ (Reflective Judgement) کے ذریعے فطرت اور فوق الحس کے درمیان رابطہ قائم کیا ہے۔ اس کے نزدیک فطرت کی مقصدیت کا انضباطی تعقل فطرت کے تعقل اور آزادی کے تعقل کے درمیان رابطے کا کام دیتا ہے اور یہ کہ محاکمے کی اس فیکلٹی کے وسیلے سے ہی ہم فطرت کی تعقلاتی دنیا سے آزادی کی تعقلاتی دنیا میں منتقل ہو سکتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے کہ آزادی و اختیار کوئی فضول تصور نہیں۔ ان کا تعلق واقعیت سے ہونا چاہیے۔ لہٰذا جب تک ہم دانش و فرزانگی کی تمام ہدایتوں سے مایوس نہ

ہو جائیں ہمیں ان دو عوالم کے درمیان ایک عام ہم آہنگی کو فرض کر لینا چاہیے، جن میں سے ایک کا دائرہ اخلاقی دنیا کو حاجتوں کو محیط ہے، جب کہ دوسرے کے دائرے میں عالم طبعی آتا ہے جو واقعیت (factual) کی تخلیق کر سکتا ہے۔ عالم طبعی کوئی ممتاز حقیقت نہیں۔ فوق الحس (Noumena) اس کی اصل میں مضمر ہے۔ یہ ہمارے اندر بھی اور باہر بھی۔ اور یہ اس شے کے ساتھ جس کا تصور قدر یا اختیار کا حامل ہوتا ہے۔ وحدت کی بنیاد ہونا چاہیے (فلسفہ جمالیات، نصیر احمد ص ۳۲) وحدت کی یہ بنیاد ایک ایسی چیز ہے جس کا تصور کیے بغیر کوئی چارہ کار نہیں۔ وحدت کی اسی بنیاد پر کانٹ نے کہا کہ فطرت فوق الحس حقیقت کا مظہری انکشاف ہے (6) اور اسی طرح آرٹ کے کارنامے فوق الحس قدری دنیا کو دریافت کرتے ہیں۔ محاکمے کا انتقاد اسی بنیاد پر تحریر ہوا۔ تاہم اس کا مرکز عالم حس کو قرار دیا گیا۔ کانٹ نے لکھا کہ محاکمے کی استعداد قبل تجربی اصولوں کے حوالے سے احساس سے اس طرح منسلک ہے جس طرح کہ فہم کا وقوف اور عقل سے تعلق ہے۔ کانٹ کے نزدیک محاکمے کا انتقاد اس سیاق و سباق میں تنقیدی فلسفے کا ضمیمہ نہیں، اس کا لازمی حصہ ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ محاکمے سے کانٹ کی کیا مراد ہے؟ اس کے نزدیک اس سے مراد وہ استعداد یا ملکہ ہے جو اس سوچ کی طرف لے جاتا ہے کہ بالعموم جزیات کلیات میں شامل ہوتے ہیں۔ (7) یہاں تعین کرنے والے اور تفکری محاکموں کے درمیان فرق کرنا ضروری ہے۔ اگر کلیہ قاعدہ موجود ہو تب محاکمے کی استعداد فیصلہ کن ہوگی۔ اسے محاکمے کی ماورائی فیکلٹی کی حیثیت حاصل ہے۔ یہ قبل تجربی طور پر ان شرائط کو پورا کرتی ہے جس کے تحت جز کو کل میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ اگر جز دیا گیا ہو اور محاکمے کی فیکلٹی کو کلیہ تلاش کرنا ہو تو یہ وہ حالت ہے جس میں محاکمہ صرف سوچ بچار تک محدود ہوگا۔ اس طریق کار سے محاکمہ جزیوں کو کلیوں میں متعین کرتا ہے۔ کانٹ کے نزدیک محاکمے کے قبل تجربی اصول کی سند موضوعی ہے معروضی نہیں۔ کیوں کہ اس کا قاعدہ کلیہ پہلے سے موجود نہیں ہوتا ہے اور نہ کسی تعقلاتی مقصدیت کا اس پر اطلاق ہوتا ہے۔

کانٹ فطرت کو ایک قابل فہم وحدت قرار دیتا ہے۔ خصوصاً ہماری وقوفی صلاحیتیں اس حقیقت کی تائید کرتی ہیں۔ اسی اصول پر ہماری Reflective Judgement کا دارومدار ہے۔ یہ ایک قبل تجربی اصول ہے جس کا استخراج تجربے سے نہیں ہوتا لیکن یہ ہر قسم کی سائنسی انکوائری کا اولین مفروضہ ہے۔ یہ بنیادی طور پر اکتشافی (Heuristic) اصول ہے جو تجربے میں آنے والی اشیاء کے مطالعے میں ہماری رہنمائی کرتا ہے۔ فطرت ان معنوں میں بامقصد بھی قرار پاتی ہے۔ جب ہم اپنے تجربات کے تسلسل سے یہ اخذ کرتے ہیں کہ فطرت بامقصد ہے تو اس سے اشیاء کے تجربے کا ایک عمومی اصول برآمد ہے۔ اس عمومی اصول

کو وہ ماورائی اس لیے قرار دیتا ہے کہ یہ اصول کسی تجربے کی اساس پر استوار نہیں ہوتا بلکہ یہ محاکے کے قواعد کے نتیجے میں سامنے آتا ہے۔

فطرت کی غائی تصدیق دو سطحوں پر ظہور پذیر ہوتی ہے۔ پہلی سطح پر کسی شے کی غایت کا احساس اس شے کی ہیئت کے مطابق ہمارے ذوق کا حصہ بنتا ہے۔ یہاں غایت کے احساس کا ہیئت کے تعقل سے کوئی تعلق نہیں ہوتا کہ جس سے اس شے کے علم کا تعین ہو سکے۔ اس کا تعلق محض احساس سے ہے۔ جب کوئی شے بطور استحضار اپنی ہیئت میں مسرت کا جواز رکھتی ہے تو وہ فطرت کی غائی سطح پر ہونے کے باوجود ہر قسم کے تعقل کے دائرے سے باہر ہوتی ہے۔ بس ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ وہ شے جب بھی سامنے آتی ہے، لازمی طور پر مسرت کا احساس اپنے ساتھ لاتی ہے۔ اصولی طور پر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس کا استحضار ہم سب کے لیے قابل مسرت ہونا چاہیے۔ گویا اس میں عمومیت کا ہونا ضروری ہے۔ یعنی مسرت کو صرف موضوع (Subject) تک محدود نہیں ہونا چاہیے۔ موضوع سے مراد وہ سامع یا ناظر ہے جو اس شے کا ایک مخصوص وقت میں ادراک کر رہا ہے۔ مسرت کا احساس تو ایک عمومی کیفیت ہے جس کے وقوع پذیر ہونے سے ہی کسی شے کو آرٹ کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ گویا یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ بوقت نظارہ اس شے کے ذوق کو سب کے لیے باعث مسرت ہونا چاہیے۔ مسرت کے اس تجزیاتی مطالعے کو جمالیاتی محاکے (Aesthetic judgement) نام دیا جاتا ہے۔ اسی طرح وہ ملکہ جو کسی شے کے خوبصورت اور پر مسرت ہونے کا حکم لگاتا ہے، ذوق (Taste) کہلاتا ہے۔

محاکے کی ثانوی سطح وہ ہے جو کسی محسوس شے کی ہیئت کے مطابق اس کے امکانات کو نشان زد کرتی ہے اور اس تعقل کو بیان کرتی ہے جو اس شے کا سبب ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں جب کسی شے کو اس کی ہیئت کو اس نقطۂ نظر سے پیش کیا جائے کہ وہ کہاں تک فطرت کے مقاصد کی تکمیل کر رہی ہے تو غائی محاکمہ وجود میں آتا ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ محاکمہ کرتے ہوئے دونوں سطحوں کو سامنے رکھا جائے اور اس حوالے سے جمالیات اور فطرت کے غائی محاکموں کی طرف توجہ دینی چاہیے۔ ان دونوں کے درمیان فرق و امتیاز کو احتیاط کے ساتھ ملحوظ خاطر رکھنا محاکے کے انتقاد کی لازمی شرط ہے۔

جمالیاتی تجربہ خالصتاً موضوعی ہوتا ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ اس میں کوئی آفاقی ذوقی موجود نہیں ہوتا۔ وہ تو موجود ہوتا ہے۔ جمالیاتی محاکمہ موضوعی اس وجہ سے ہوتا ہے کہ اس کا تعلق شے کے ذوق سے ہوتا ہے جو ہمارے احساس کو مہمیز دیتی ہے۔ یہ محاکمہ کسی موجود شے کے تعقل کا نتیجہ نہیں ہوتا بلکہ احساس کے وقوع پذیر

ہونے سے وجود میں آتا ہے۔ کانٹ کا زور اس بات پر ہے کہ جمالیاتی محاکے کا ملکہ حکم لگانے کی ایک خاص استعداد ہے جو ایک اصول کے مطابق حکم لگاتی ہے۔ تاہم یہ اصول تعقلاتی نہیں ہوتا ذوقی ہوتا ہے۔ جدید زبان میں ہم کہہ سکتے ہیں کانٹ کے یہاں ذوق کا محاکمہ جذباتی (Emotive) ہونے کے باعث احساسات کا مظہر ہوتا ہے تعقلاتی علم کا نہیں۔ جمالیاتی محاکے کے برعکس غائی محاکمہ معروضی ہوتا ہے۔ اس میں دیکھا یہ جاتا ہے کہ کوئی شے فطرت کے مقاصد کی کہاں تک تکمیل کر رہی ہے۔ گویا اس کا تعلق تعقلاتی مقصدیت اور علم سے ہوتا ہے۔ دونوں کے فرق کو واضح کرنے کے لیے کانٹ کا یہ تبصرہ کافی ہے کہ عمارت کا تکنیکی اور تعقلاتی علم ایک چیز ہے اور اس کے حسن کی تحسین دوسری چیز۔

اگرچہ ذوق کا محاکمہ موضوعیت کا حامل ہوتا ہے لیکن جب ہم کسی شے کو خوبصورت کہہ رہے ہوتے ہیں تو وہ شے بہرحال خارج میں موجود ہوتی ہے۔ خوبصورتی کے بارے ہمارے بیان کا جواز ہمارے احساس میں ہوتا ہے۔ اسی طرح جب میں کسی شے کو خوبصورت کہتا ہوں تو میرا یہ بیان میرے ذاتی احساس کا مظہر ہے تاہم میرا یہ بیان خارجی طور پر قابل تصدیق ہے۔ کم از کم اصولی طور پر اس کے قابل تصدیق ہونے سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا یہ بیان محض ذوق تک محدود نہیں۔ میرا یہ بیان اس حقیقت کا مظہر ہے کہ خارج میں کوئی خوبصورت شے موجود ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوا کہ حسن کے تجربے کی ضرورت ہے۔ حسن کسی شے کی معروضی کیفیت کا نام نہیں۔ یہ تو صرف محاکے کو موضوعی جواز فراہم کر کے ہی ہم حکم لگا سکتے ہیں کہ کوئی شے خوبصورت ہے۔

کانٹ نے حسن کا مطالعہ ایک تجربے کی صورت میں کیا ہے۔ اس تجزیاتی مطالعے میں اس نے ذوق کے محاکے کے چار منطقی مراحل کا ذکر کیا ہے۔ یہ چاروں مراحل ایک مخصوص انداز میں باہم مربوط ہیں۔ ان مراحل کو وہ (۱) کیفیت (۲) مقدار (۳) نسبت (۴) شانیت(Modality) قرار دیتا ہے۔ (B) دلچسپ بات یہ ہے کہ اگرچہ ذوق کا محاکمہ بذات خود کوئی منطقی محاکمہ نہیں لیکن اس کے باوجود کانٹ کے نزدیک اس میں فہم(understanding) کا حوالہ موجود ہے۔

اس صورت حال میں ذوق کا محاکمہ حسن کی جزوی تعریف کا متقاضی ہے، کوئی کلیہ قاعدہ اس سلسلے میں موجود نہیں۔ اوپر ہمیں خوبصورتی کی اصطلاح کے معنی کی تشریح کی خاطر چار باہم مربوط مراحل تک رسائی حاصل ہوتی ہے جنہیں محاکے کی چار منطقی درجات بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیفیت کے نقطۂ نظر سے ذوق کے محاکے پر غور ضروری ہے۔ ذوق محاکے کی وہ استعداد ہے جس کے ذریعے ہم بے لوث انداز میں کسی شے کے بارے میں اطمینان یا عدم اطمینان کا اظہار کرتے ہیں۔ ذوق کی اس تھیوری کے مطابق جب یہ حکم لگایا جاتا ہے

کہ کوئی شے خوبصورت ہے اور ہمارے اطمینان کا باعث بن رہی ہے تو اس سلسلے میں لازمی ہے کہ خوبصورتی کے تصور میں ہماری نفسانی خواہشات کا کوئی عمل دخل نہ ہو۔ کوپل سٹون نے اس نقطے کی وضاحت کے لیے پھلوں کی پینٹنگ کی مثال دی ہے کہ جب ہم اسے دیکھ کر خوبصورت قرار دیتے ہیں تو اس کا مطلب دو طرح سے سامنے آتا ہے۔ ایک یہ کہ اس کے پیچھے یہ خواہش پنہاں ہے کہ میں ان پھلوں کو کھانا چاہتا ہوں، اس لیے پینٹنگ کو خوبصورت کہہ رہا ہوں۔ یہ ایک طرح کا اشتہائی تبصرہ ہے جسے ہم ذوقی محاکمہ نہیں کہہ سکتے۔ مطلب یہ کہ لفظ خوبصورتی کو غلط معنوں میں استعمال کیا جا رہا ہے۔ جمالیاتی محاکمے سے مراد یہ ہے کہ کسی شے کی ہیئت مسرت انگیز ہے۔ یہ محاکمہ خالص تفکری (Reflective) حیثیت کا حامل ہو گا۔ اس کا کسی خواہش، لوبھ، اشتہا یا حرص سے کوئی تعلق نہیں ہو گا۔ گویا خوبصورتی پر تبصرہ کرتے ہوئے ذاتی خواہشات سے ماورا ہونا ضروری ہے۔ کانٹ اس قسم کے محاکمے کو بے لوث تحسین (Disinterested Appreciation) کا نام دیتا ہے۔

جمالیاتی محاکمے کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کانٹ نے احساس جمال سے متعلق تین نقاط (۱) فرحت بخش (۲) خوبصورت اور (۳) خیر کے مابین فرق کو واضح کیا ہے اور ان نکات کو کسی شے کی پیش کش کے حوالے سے موضوع بحث بنایا ہے کہ جس کے نتیجے میں ہم مسرت یا کلفت یا درد سے دوچار ہوتے ہیں۔ فرحت بخش وہ احساس ہوتا ہے جو ہمارے نفسی جھکاؤ اور آرزو کی تسکین کرے۔ اس تجربے سے حیوان اور انسان سب گزرتے ہیں۔ خیر کا واسطہ کسی اعلیٰ اور قابل احترام چیز سے ہوتا ہے جو کسی شے کی قدر و قیمت کا تعین کرنے میں مددگار ہوتی ہے۔ خیر کا تعلق عاقل ہستیوں سے ہے۔ خواہ وہ جسمی ہوں یا غیر جسمی۔ خوبصورت وہ چیز ہے جو خارجی یا باطنی طور پر کسی جھکاؤ، لذت یا آرزو کے بغیر فرحت کا باعث بنتی ہے۔ اس کا تجربہ صرف وہ عاقل ہستیاں ہی کر سکتی ہیں جو جسم رکھتی ہیں کوئی اور مخلوق نہیں۔ کیوں کہ اس کا تعلق حسی وقوف سے ہے، تعقل اور فہم سے نہیں۔

مزید یہ کہ جمالیاتی محاکمہ کسی شے کے عدم یا وجود کے سوال سے لاتعلق ہے۔ مثال وہی فروٹ کی پینٹنگ کی ہے، جس کا ذکر اس سے پہلے ہو چکا ہے۔ اگر میں اس تصویر کو اشتہا یا آرزو کی نظر سے دیکھتا ہوں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ میں اس کے وجود سے دلچسپی رکھتا ہوں۔ میری خواہش ہے کہ کاش یہ فروٹ میرے سامنے ہو اور میں اسے کھا سکوں۔ لیکن جمالیاتی تجربے میں ایسا نہیں ہوتا اور نہ ہی اس قسم کے طرز عمل کو قبول کیا جاتا ہے۔ جمالیاتی تجربے میں یہ بالکل بے معنی ہے کہ فروٹ کا وجود ہے یا نہیں۔ یعنی تصویر اہم ہے، تصویر میں پیش کی گئی شے اہم نہیں۔ اسے خالص جمالیاتی تجربہ کہتے ہیں۔

یہاں ایک اور وضاحت کی بھی ضرورت ہے۔ کانٹ جب جمالیاتی تجربے کو مکمل طور پر بے لوث (Disinterested) محاکمہ قرار دیتا ہے تو اس سے اس کی مراد ہرگز نہیں کہ اس میں کسی بھی قسم کی دلچسپی کو شامل نہیں ہونا چاہیے۔ دلچسپی کا عنصر یقیناً موجود ہوتا ہے لیکن ذرا بلند تر سطح پر۔ اس بلند تر سطح پر دلچسپی کا مقصد احساس مسرت کو سماج میں اجتماعی طور پر فروغ دینا ہے۔ اس سطح کی دلچسپی کو کانٹ تجربی دلچسپی کا نام دیتا ہے جو ذوق کے محاکمے کی معیت میں اذہان پر اثر انداز ہوتی ہے لیکن ذیلی حیثیت میں۔ اسے مرکزی وجہ یا جواز قرار نہیں دیا جا سکتا۔

اس کے بعد کانٹ محاکمۂ ذوق کی کمیتی جہت کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک خوبصورتی کا تجربہ آفاقی سطح پر تسکین کا باعث ہوتا ہے۔ گویا اس میں آفاقیت موجود ہوتی ہے۔ تاہم اس تجربے میں تعقل کا عمل دخل نہیں ہوتا۔ ان دونوں خصوصیات پر کانٹ نے الگ الگ بحث کی ہے۔ کانٹ کے نزدیک یہ بات تو طے ہو چکی ہے کہ خوبصورت شے ذاتی آفادے یا لذت سے بلند تر سطح پر تسکین کا باعث ہوتی ہے۔ اسے وہ لازمی طور پر کائناتی تسکین کی وجہ قرار دیتا ہے۔ فرض کریں کہ ایک پیش کردہ مجسمے کے بارے میں میرا شعور اور احساس کہہ رہا ہے کہ وہ خوبصورت ہے تو میرا یہ ردعمل مکمل طور پر میرے ذاتی جھکاؤ یا خواہش سے ماورا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ میں اس بات کا شعور رکھتا ہوں کہ میرا محاکمہ میری ذاتی شرائط کا پابند نہیں۔ جب میں کسی شے کی خوبصورتی یا بدصورتی کے بارے میں حکم لگاتا ہوں تو میں اس میں مکمل طور پر پر آزاد ہوں۔ یعنی مجھے یہ حکم لگانے میں کسی قسم کی مجبوری درپیش نہیں۔ یہ نہ ہی کسی آرزو کے دباؤ کا نتیجہ ہے اور نہ ہی کسی اخلاقی قطعیت (Categorical Imperative) نے مجھے یہ حکم لگانے پر مجبور کیا ہے۔ لہٰذا مجھے یقین ہے کہ جس طرح یہ میرے تجربے میں تسکین کا سبب بنتا ہے اسی طرح اس کا تجربہ دوسروں کے لیے بھی باعث تسکین ہوگا کیوں کہ یہ تسکین میرے ذاتی رجحان یا جھکاؤ کا نتیجہ نہیں۔ چنانچہ میں جب وینس کے مجسمے کو خوبصورت قرار دیتا ہوں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس مجسمے کی معروضی خصوصیات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے جن کی بنیاد پر میں یہ دعویٰ کر رہا ہوں۔

یہاں کانٹ نے آفاقیت کی بنیاد پر خوشگوار کے محاکمے اور خوبصورتی کے محاکمے کے درمیان فرق کرنا ضروری سمجھا ہے۔ "خوشگوار" کے سلسلے میں اس نے زیتون کی مثال دی ہے۔ اگر میں یہ کہوں کہ زیتون کا ذائقہ خوشگوار ہے تو مجھے اس کے مخالف رائے بھی سننے کو تیار رہنا چاہیے۔ کوئی یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ اس کے نزدیک زیتون کے پھل کا ذائقہ خوشگوار نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ رائے محض میری ذاتی (Private) سوچ کا

نتیجہ ہے۔ اس کے برعکس جب یہ کہا جائے کہ آرٹ یہ کام خوبصورت ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ میں منتایہ کہہ رہا ہوں کہ یہ سب کے لیے خوبصورت ہے۔ میرا یہ دعویٰ محض خالصتاً پرائیویٹ احساسات پر مبنی نہیں۔ کیوں کہ جن احساسات کی بنیاد پر میں یہ دعویٰ کر رہا ہوں ان سے دوسرے بھی لیس ہیں۔ یا توقع کی جا سکتی ہے کہ دوسرے لوگ ان احساسات سے عاری نہیں۔ فطرت تو انسان کی بہر حال ایک ہی ہے۔ دوسرے الفاظ میں کانٹ کا اصرار اس بات پر ہے کہ ذوق کے محاکے اور اس کے بارے میں جسے ہم ذوق کا محاکمہ قرار دینے پر مائل ہوتے ہیں کے درمیان فرق کرنا ضروری ہے۔ پہلے محاکے میں آفاقی سند موجود ہوتی ہے لیکن دوسرے میں ایسا نہیں ہوتا۔ دونوں کے درمیان یہ ٹیکنیکل فرق ہے۔ اسی تکنیکی فرق سے ہی ذوق کے محاکے کی حیثیت کا تعین ہوتا ہے۔

کانٹ اس کے بعد تسکین یا مسرت کی جذباتی ہیجان کے حوالے سے وضاحت کرتا ہے۔ تسکین یا مسرت کے احساس کے بارے میں وہ کہتا ہے کہ اس کا جذبے اور ہیجان سے کوئی تعلق نہیں۔ جذباتی ہیجان ایک لمحاتی تجربے کے دباؤ کا نتیجہ ہوتا ہے جو زندگی سے بھرپور طاقت کے اخراج کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ ان معنوں میں جذباتی ہیجان کا تعلق ترفع (Sublimity) کے تجربے سے ہے۔ احساس حسن یا ذوق جمال سے نہیں۔ لیکن بات اتنی سہل نہیں۔ کانٹ کے نزدیک جب ہم کہتے کہ مسرت یا تسکین ذوق کے محاکے کی بنیاد ہے اور پھر انکار کرتے ہیں کہ اس کا جذبے سے کوئی تعلق نہیں تو اس کا مطلب ہے کہ ہم بتا نہیں رہے کہ تسکین یا مسرت کا ہدف (Object) کیا ہے جس کی طرف کانٹ ہماری توجہ مبذول کرا رہا ہے۔ ہم یہ جاننا چاہتے ہیں کہ وہ کیا چیز ہے جو احساس مسرت کو جنم دے رہی ہے یا جس میں ہم مسرت یا اطمینان تلاش کر رہے ہیں؟

اس سوال کا جواب اس نے ذوق کے محاکے کی تیسری بحث (Analytic of the Beautiful) میں دیا ہے جس میں اس نے تعلقات کی کیٹگری کے تحت گفتگو کی ہے۔ اس بحث میں حسن کی درج ذیل تعریف سامنے آتی ہے۔ خوبصورتی کسی شے کی مقصدی ہیئت ہے لیکن اس کا ادراک کسی مقصدی استحضار کے بغیر کیا جاتا ہے۔ (9) چونکہ اس تعریف کے معنی فوری طور پر واضح نہیں ہوتے اس لیے اس پر کچھ روشنی ڈالنے کی ضرورت ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ معنوں تک رسائی زیادہ مشکل نہیں۔ مثلاً آپ کے سامنے ایک پھول ہے۔ یہ پھول گلاب کا ہے جیسا کہ اسے دیکھ کر وقوف ابھرتا ہے کہ یہ گلاب کا پھول ہی ہے۔ اس کی اپنی ایک شکل و شباہت ہے۔ ایک مقصد کی تکمیل کر رہا ہے۔ لیکن ہم یہ نہیں کہہ رہے کہ اس کا کوئی خارجی مقصد بھی ہے۔ افادیت کا

سوال اس سلسلے میں لایعنی ہے۔ تاہم ایک مخصوص بُعد کے حوالے سے ہم محسوس کرتے ہیں کہ مقصدیت کی تکمیل ہو رہی ہے۔ لیکن اس کی تعقلاتی توجیہ ہم نہیں کر سکتے۔ یوں کہہ لیجیے کہ اس میں معنی کی ایک سطح موجود ہے لیکن یہ تعقلاتی معنویت ہرگز نہیں۔ یعنی 'ہرچند کہ ہے نہیں ہے' والی بات ہے۔ بس تکمیل کا ایک احساس گلاب کو دیکھ کر ہم پر طاری ہو جاتا ہے۔ یعنی احساسِ جمال میں مقصد ہوتا ہے لیکن کسی تعقلاتی مقصدیت کے بغیر۔ معنی کا التوا ہی آرٹ کے لسانی تکمیل کی بنیاد ہے۔ فطرت کی اشیا یا آرٹ کے شاہکار ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ ہم انھیں موثر وقوف (Cognition) کے مرکز میں بہجت اور مسرت سے ہم کنار ہوتے ہیں۔

آرٹ کے شاہکار نمونوں کا تجربہ فطرت کے حسن کے ساتھ مل کر جب وقوع پذیر ہوتا ہے تو ترفع کے جاں فزا اور تقویت بخش تجربہ میں ڈھل جاتا ہے۔ ان دونوں چیزوں کا ملاپ صرف نابغے (Genius) کی ذات میں ہی سامنے آتا ہے۔ نابغے کی ذہانت کو قدرت کا تحفہ کہا جا سکتا ہے۔ اس کا تخلیق کردہ آرٹ محض نقالی کا نتیجہ نہیں ہوتا۔ اس کے نقالی کے فعل میں تفکر اور تخیل کے عناصر بیک وقت کارفرما ہوتے ہیں۔ وہ اپنے سے پہلے فن کاروں کے فن سے متاثر بھی ہوتا ہے لیکن اس کی تخلیق آزادانہ تجربے اور خود تشکیل کردہ اصولوں کا ثمر ہوتی ہے۔ تاہم نابغہ سائنسی طور پر یہ بتا نہیں سکتا کہ اس نے تخلیقی کارنامہ کس طرح سرانجام دیا۔ بس یہ محض اس کی ذہانت کا ثمر ہوتا ہے۔ وہ اس کی وضاحت بھی نہیں کر سکتا ہے کہ اس ذہن میں اعلیٰ تصورات کس طرح وارد ہوئے، نہ ہی وہ کسی منصوبہ بندی سے ایسی مزید تخلیقات کو معرضِ وجود میں لا سکتا ہے اور یہ کہ وہ دوسروں کو سکھانے اور ہدایات دینے کی پوزیشن میں نہیں ہوتا ہے کہ وہ بھی شاہکار تخلیق کر سکیں۔ (10)

کانٹ کا خیال ہے کہ نابغہ ایک ایسا جلیل اور ارفع شاہکار تخلیق کر سکتا ہے جس میں ہم فطرت کے پرشکوہ اور ہیبت ناک عناصر کا مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ مثلاً آگے کو جھکی ہوئی بڑی بڑی چٹانیں، دھاڑتا ہوا سمندری طوفان اور امنڈتی ہوئی سیلابی لہریں۔ کرک پلو (Kirk Pillow) کا خیال ہے کہ کانٹ کے نزدیک جس فن پارے میں ترفع موجود ہوتا ہے وہی شاہکار کہلانے کا حق دار ہوتا ہے۔ (Sublime) سے مراد ایک ایسی پرجلال کیفیت جس میں تصورات، جذبات اور رویے متحد ہو کر تخیل کو للکارتے ہیں۔ شہ پارے کا کمال یہ ہوتا ہے کہ اس میں یہ سب عناصر ایک خوبصورت فارم میں تناسب اور ہم آہنگی کے ساتھ جلوہ ریز ہوتے ہیں۔ (11) اس طرح شہ پارہ ایک عجیب انداز میں جمال اور جلال کے وصال کا مظہر بن جاتا ہے۔

یہ ایک حقیقت ہے کہ کانٹ نے ترفع کا تصور ایڈمنڈ برک سے مستعار لیا۔ وہ اس حقیقت کو تسلیم کرتا ہے

کہ خوبصورتی اور ترفع، جلال اور جمال دو الگ الگ اصناف ہیں۔ ان دونوں کے درمیان فرق یہ ہے کہ خوبصورتی یا جمال کے تجربے میں فہم اور تخیل میں مکمل ہم آہنگی پائی جاتی ہے جس کے باعث طمانیت اور مسرت کا احساس جنم لیتا ہے۔ اس کے برعکس ہر وہ شے جو حسیات کا معروض بن سکتی ہے جلیل نہیں کہلا سکتی۔ ارفعیت اور تجلیل کا تجربہ تسکین اور طمانیت فراہم کرنے کی بجائے ہمارے اندر ہیجان اور تلاطم پیدا کرتا ہے۔ ہماری روح ایک بحرِ ذخار میں ہچکولے کھانے لگتی ہے۔ یہ تجربہ اتنا پُرشکوہ، مہیب اور تحیر سے لبریز ہوتا ہے کہ ہمارا تخیل بے بس ہو جاتا ہے۔ یہ بھی نشانِ خاطر رہے کہ جب ہم کسی فطری شے کو جلیل کہتے ہیں تو مغالطے کا ارتکاب کرتے ہیں۔ دراصل وہ شے صرف اتنا کرتی ہے کہ جلال کو ہمارے اندر منعکس کر دیتی ہے جسے صرف قلب میں ہی تلاش کیا جا سکتا ہے، اس لیے کہ جلال کی اصلی کیفیت کو کسی محسوس صورت میں پیش کرنا ناممکن ہے۔ (12) مزید یہ کہ فطرت کے اندر جلال کی کیفیت کا اظہار کسی محاکے کا پابند نہیں۔ ترفع اور جلال کا تجربہ بے ہیئتی کی کیفیت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ ایک لامتناہی تجربہ جو بے حد حساب ادراک پیدا کرتا رہتا ہے۔ اس کے الٹ حسن کا تعلق اس کیفیت سے ہے جو کسی شے کے تجربے سے برآمد ہوتی ہے۔ فطری حسن کسی شے میں مرکوز ہوتا ہے۔ اس کی اپنی ایک ہیئت ہوتی ہے۔ اس کا محاکمہ کیا جا سکتا ہے۔

کانٹ نے ترفع (Sublime) کے تجربے کا تجزیہ روشن خیالی کے ایجنڈے کے عین مطابق کیا ہے جس میں عقل کی برتری پر اصرار بھی ملتا ہے اور فطرت کے ہیبت ناک شکوہ کا اقرار بھی۔ اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے کانٹ کا زور اس نقطے پر ہے کہ انسان ترفع اور جلال کے تجربے سے اس لیے گزرتا ہے کہ وہ حیوانِ عاقل ہے اور عقل کی وجہ سے خود بھی ارفع اور جلیل ہے۔ اس کے برعکس حیوان چونکہ عقل کی دولت سے محروم ہے، اس لیے فطرت کے پرشکوہ مظاہر اور پرجلال مناظر اس کو متاثر نہیں کرتے۔ اس کی قوتِ مدرکہ اس کی جبلّت سے بلند نہیں ہوتی۔ انسان جب ترفع اور جلال کی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے تو اس کی روح میں علو کی کیفیت پیدا ہوتی ہے جو اس پر منکشف کرتی ہے کہ وہ عقل کے لحاظ سے لامحدود ہے اور تخیل کے اعتبار سے محدود۔ کیفیتِ ارتفاع و جلال کے دو مراحل ہیں۔ پہلے مرحلے میں انسان فطرت کی لامتناہیت اور قوت و عظمت سے مرعوب ہو کر اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھتا ہے (13) مثلاً جب ہم کسی بے پناہ سمندری طوفان یا کسی عظیم پہاڑی سلسلے کی بلند و بالا برفانی چوٹیوں کو دیکھتے ہیں تو کلیت کا اندازہ نہ کر سکنے کی وجہ سے ہماری تخیل مبہوت ہو کر رہ جاتی ہے۔ ہم اس ہیبت کا مقابلہ تمام جسمانی قوت لگا کر بھی نہیں کر سکتے۔ یوں اگرچہ ایک محسوس چیز ہمارے بالمقابل ہوتی ہے لیکن اس کا حجم، وسعت اور شکوہ ہمارے تخیل پر اتنا شدید دباؤ ڈالتے ہیں

کہ ہمارا فہم معطل ہو کر رہ جاتا ہے۔ فطرت کی عظمت و جلال کا یہ بے پناہ تجربہ ہمیں احساس کمتری میں مبتلا کر دیتا ہے۔ اس قدر حقیر بنا دیتا ہے جتنا کی چیز میں ایک ننھا سا کیڑا۔

احساس عظمت و جلال (Sublime) کا دوسرا مرحلہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب مغلوب تخیل خود کو وسعت دینے کی کوشش کرتا ہے اور قلب خود کو سنبھال لیتا ہے جس کے نتیجے میں جلالی قوت کا ادراک ہمارے اندر ایک نئی قوت بیدار کرتا ہے۔ یہ کیفیت نفس کی گہرائیوں میں جلالی قوت کا کھوج لگانے میں ہماری مدد کرتی ہے۔ اس جد و جہد میں ہمارے اندر وہ اخلاقی اور روحانی قوت جنم لیتی ہے جو ہمیں لامتناہیت کے شعور سے ہم کنار کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کے اہم ترین مبلغ لیوتار نے کانٹ کے تصور Sublime کو ناممکن کے تجربے کی آرزو کی توضیح کے لیے استعمال کیا ہے۔ (14) اس کے نزدیک مابعد جدیدیت چونکہ حقیقت کی کلیت کے دعوؤں کے خلاف ہے، اس لیے سبلائم کا تصور کسی بھی سری مذہبی تجربے کی تشریح کے لیے بروئے کار لایا جا سکتا ہے۔ اگرچہ اس میں التباس اور پر اسراریت کے مسائل درپیش ہیں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کے بغیر زندگی کے عقل و تخیل کو ہیبت زدہ کر دینے والے واقعات کا حساب کتاب ناممکن نظر آتا ہے۔ بہر حال Sublime کا تعقل ایک ایسی کشادگی (Space) فراہم کرتا ہے جس میں جمالیات اور مابعد الطبیعات ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں لیکن جمالیات کے جدید مفکرین اس دعوے کو قبول کرنے پر آمادہ نظر نہیں آتے۔

اگرچہ کانٹ کے فطری و تخلیقی آرٹ کے تصورات کی اہمیت اور کشش اب بھی کچھ کم نہیں لیکن اس کے جدید اور مابعد جدید ناقدین کے نزدیک اس کے نظریہ فن میں بہت سے مسائل ایسے ہیں جو فی زمانہ اہم نہیں رہے۔ مثلاً پہلا مسئلہ یہ ہے کہ اس کا نظریہ آرٹ اور تصور جمالیات پر مسرت کا تصور اور ہیئت پسندی (Formalism) غالب ہے۔ تجرید کا عمل دخل اس میں بہت زیادہ ہے۔ کئی تجربی اصولوں کی ایک تنگنائے سے گزر کر ہی اس کے محاکمۂ ذوق کا افہام ممکن ہوتا ہے۔ کانٹ کی کتاب 'انتقاد محاکمہ' باقی انتقادات کی طرح خاصی عسیر الفہم ہے۔ بہر حال اسے آپ اس کے منہاج اور گہرے تفکر کی عادت پر بھی محمول کر سکتے ہیں۔ اس پر جرمن آئیڈیل ازم کے اثرات بھی خاصے مضبوط ہیں۔ فشٹے اور شیلنگ اس کے مقلدین میں شمار ہوتے ہیں۔ اگر مسرت کو تھیوری کے حوالے سے دیکھا جائے تو بائرن، کیٹس اور شیلے کی رومانی تحریک ایک مختلف انداز میں اس کے نظریہ آرٹ کی توسیع نظر آتی ہے۔ لیکن رومانیت پسندوں کی مسرت کی تھیوری سے اختلاف کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ مسرت کا حصول ہی آرٹ کی دنیا میں سب کچھ نہیں۔ آرٹ کا میدان

بہت وسیع ہے۔ ہمارے فیض احمد فیض کہہ چکے ہیں اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا"۔ نشانِ خاطر رہے کہ فیض نے محبت اور مسرت کو ایک ہی معنی میں برتا ہے۔ فیض مارکسیت کی عطا کردہ آدرشی رومانیت کے علم بردار تھے۔

بہر حال پروفیسر کانٹ نے آرٹ کی تخلیق کو جن کڑی ہیئتی شرائط (بے غرضی، آفاقیت، ضرورت، اور بے مقصدی کی مقصدیت وغیرہ) کا پابند کر دیا ہے ان کے پیش نظر سوال یہ ابھرتا ہے کہ کیا ان شرائط کو پورا کر کے آرٹ تخلیق کیا بھی جا سکتا یا نہیں۔ مزید سوال یہ کہ اس کے نظریہ آرٹ وفن کے تحت معیار کو سامنے رکھ کر کون کون سی اصناف کو آرٹ کے دائرے میں شامل کیا جا سکتا ہے اور کن کن کو خارج۔ پھر ذوقِ حسن کو جس قسم کی شرائط کا پابند ٹھہرایا گیا ہے وہ خاصی Paradoxical ہیں۔ مثلاً مقصدیت کے بغیر مقصدیت، ہیئت مقصدیت، تعقل کے بغیر وقوف وغیرہ۔ اس کے علاوہ اس کا وقوفی صلاحیتوں کے آزادانہ کھیل کا نظریہ بھی مبہم اور مابعد الطبیعی نوعیت کا حامل ہے۔ اس کے معیارات کامیاب آرٹ کے نمونوں کی نشاندہی کے لیے کوئی غیر متنازع طریق کار بھی فراہم نہیں کرتے۔ کانٹ نے حسن کے انتقاد میں خالص مسرت کا جو تصور دیا ہے، وہ جدید آرٹ کے نقادوں کے نزدیک کچھ ضرورت سے زیادہ ہی بورژوا طرزِ احساس کا حامل ہے۔ یہ دعویٰ کہ آرٹ محض مسرت کو جنم دینے والی کوئی شے ہے، بہت سے فنکاروں کے خیال میں غلط فہمی کا شاخسانہ ہے۔ پھر آرٹ کا یہ نظریہ وقوفی، روحانی اور سیاسی بصیرتوں کی قدر و قیمت کم کر دیتا ہے یا انھیں پس پشت ڈال دیتا ہے۔ حالاں کہ ان بصیرتوں سے ہی نوع انسان نے ہمیشہ استفادہ کیا ہے۔ وہ ماورائی جمالیات (Transcendental Aestics) کا خیال شاید اس لیے پیش کرتا ہے کہ اس کے نزدیک احساس مسرت کا تعلق بھی بالآخر ماورائی (Noumenal world) دنیا سے ہے جس کا اس مظہری (Phenomenal) دنیا سے تعلق فوق الحس کے حوالے سے ہوتا ہے۔ مثلاً بعض جگہوں پر وہ کہتا نظر آتا ہے کہ آرٹ کے نمونے معقولی دنیا کا قدری اظہار ہوتے ہیں)۔(15)

آرتھر سی۔ ڈانٹو نے اس ہیئتی جمالیات کو تکنیکی انداز میں ہدف تنقید بناتے ہوئے لکھا ہے:

> "فائن آرٹ اور اطلاقی آرٹ کے درمیان فرق کرنے اور اول الذکر کو les beaux arts قرار دینے کا مطلب احتباس کی وہ صورت جسے رفعت و شوکت کا نقاب پہنا دیا جاتا ہے۔ اس کی مثال وہ رویہ جس کے تحت عورتوں کو صنف نازک قرار دے دیا گیا ہے۔ آرٹ کے نمونوں یا عورتوں کو اس طرح سامنے لا کر جمالیاتی فاصلہ قائم

> رہے۔۔۔ دراصل ان کو معروضات کے طور پر پیش کرنے مترادف ہے جن کا جوہر اور مقصد محسوسات کو مسرور کرنا ہے۔ یہ وضاحت ان دونوں صورتوں میں تاریک خطرات کی نشاندہی ہے جن کا پتا ایک سیاسی رد عمل ہے۔ جمالیاتی فاصلے کا تعقل ایسا ہی کردار ادا کرتا ہے جیسا کہ شبیہوں اور پتلوں کو پیش کرنے کے لیے چوکھٹے اور پائے دان کردار ادا کرتے ہیں۔ اس طرح ان کو تعقلاتی طور پر عملی زندگی سے دور کر کے کارنس پر سجا دیا جاتا ہے۔ اشیاء کی تذلیل کا ایک یہ بھی انداز ہے اور اوپر سے دعویٰ کیا جاتا ہے کہ ان اشیاء کا دیدار صرف بے لوث اور مہذب لوگ ہی کر سکتے ہیں۔ عام لوگوں کو ان پر نگاہ ڈالنے کی اجازت نہیں ہونی چاہیے۔"(16)

بہت عرصہ پہلے یعنی اٹھارہویں صدی میں مشہور انگریز شاعر ورڈزورتھ نے اس خالی خولی مسرت کے کھیل کے بارے میں خاصا سخت موقف اختیار کیا تھا۔ اس نے اپنی کتاب Lyrical Ballads کے دوسرے ایڈیشن کے مقدمے میں ذوق کے بارے میں کہا تھا:

> "ان لوگوں کی زبان جو اس موضوع پر لکھتے ہیں کچھ اس طرح ہوتی ہے کہ وہ خود بھی اس کو سمجھنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ یہ لوگ شاعری کو مسرت اور شغل کا ذریعہ قرار دیتے ہیں اور ذوق کے بارے میں کچھ اس طرح گفتگو کرتے ہیں جیسے یہ کوئی اتنی ہی مختلف چیز ہے جتنا کہ تار پر رقص کرنا یا وغیرہ ہوتا ہے۔"(17)

ذوق کوئی پراسرار یا مختلف چیز نہیں اور نہ ہی اس کا مطلب محض لذت کی تخلیق ہے۔ آرٹ کا کام صرف سماعت اور بصارت کی تسکین ہی نہیں اس کا کام گہرے معانی اور بصیرت کو بھی مجسم کرنا ہے۔ جیسے یوریپڈیز کا ڈرامہ Trojan Woman اور اسکائی لس کا پرومتھیس۔ یوریپڈیز کے ڈرامے کا مقصد حزن و ملال کی کیفیات کو اجاگر کرنا ہے جو شکست کے نتیجے میں انسان کا مقدر ہوتی ہیں۔ یہ ایک انتہائی خوبصورتی سے پیش کیا ہوا Emancipatory بیانیہ ہے جو انسانی تہذیب کو مضبوط حصار فراہم کرنے کا باعث ہے اور پرومتھیس۔۔۔ یہ ڈرامہ آزادانہ فیصلوں کے نتیجے میں ملنے والی ابتلا اور اذیت کی تحلیل کرتا ہے۔ اور انسانیت کو زندگی کے گہرے معانی سے ہم کنار کرتا ہے۔ دکھوں کے سلسلے کو ابدیت کے کناروں سے جوڑ دیتا ہے۔ یہاں کیتھارسس اور بصیرت کو جو اہمیت حاصل ہے وہ مسرت اور طمانیت کو نہیں۔ گویا ایک مخصوص انداز میں Teleology موجود ہے کائنات کا رومانٹک آئیڈیل ازم جس کی نفی کرتا ہے۔

عام طور پر آرٹسٹ کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ وہ کوئی ایسا کام کرے جو چیزوں کو کایا کلپ کر دے۔ معنی کا ایک نیا جہان سامنے لے آئے۔ اگر ایسا ہے تو ہم آرٹسٹ سے یہ توقع کیوں کرتے ہیں کہ وہ اپنی توجہ کو صرف ہیئتی ترتیب اور مسرت ولذت تک محدود کر دے۔ اس کے علاوہ بقول جان ڈیوی جمالیاتی تجربہ اپنی کلیت کے ساتھ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ایک ایسی کلیت جو پوری کائنات پر محیط ہوتی ہے۔ جمالیاتی تجربے کی کلیت سے آرزو، خواہش اور تفکر کو کیسے منہا کیا جا سکتا ہے، ان کو تو اس کی تجربے میں پوری طرح شامل ہونا چاہیے(18) مثلاً اس سلسلے میں تعقلاتی آرٹ کی مرکزی روایات اور پرفارمنس آرٹ کی مختلف اشکال جو تشکیلیت پر زور دیتی ہیں مثال کے طور پر پیش کی جا سکتی ہیں، موسیقی میں بولیز، تھیٹر میں بریخت اور بیکٹ وغیرہ اور پھر بیانیہ ادب میں وجودیت کی انسیت (سارتر، کارل جیسپر، مارٹن ہیڈیگر، ان سے پہلے کرکیگارڈ نے تعقلاتی جذبوں کے نور کی بات کی تھی) اور خود شعوریت کی حامل جدیدیت (کیلوینو اور بارتھ)۔ یہ سب تصورات ہیئتی آرٹ کو سال خوردہ اور بورژوازی قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک آرٹ کا لذت پرست نظریہ حقیقت سے فرار کا شاخسانہ ہے۔ یہ لوگ نئے خیالات اور منکشف بصیرتوں کو منظرِ عام پر لانے کے لیے آرٹ تخلیق کرتے ہیں نہ کہ لذت یا مسرت کی دنیا میں کھو جانے کے لیے۔ یوں کہیے کہ ان لوگوں کے ہیئت پسندی اور مسرت ولذت (Hedonism) کے تصورات اب قصۂ پارینہ بن چکے ہیں۔ اس کا زیادہ تر تعلق ماضی قریب کے نوآبادیاتی دور کے رومانی طرزِ احساس سے ہے۔ انگلش میں جین آسٹن اور اردو میں قرۃ العین حیدر کے افسانے اور ناول اسی طرزِ احساس کی نمائندگی کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں نوآبادیاتی نظام کی چمک دمک اور پھر اس کے زوال پذیری سے جنم لینے والی قنوطیت سے تلذذ کا حصول مرکزیت کا حامل ہے۔

کانٹ پر تنقید کے سلسلے میں جمالیاتی ردِ عمل کا سوال نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کینڈل والٹن اور آرتھر ڈینٹو دونوں یہ استفسار کرتے ہیں کہ آپ کون سے جمالیاتی ردِ عمل کی بات کر رہے ہیں۔ انہماک کی یا کراہت کی، خوف کی یا لاتعلقی یا شغل تماشے کی۔ یہ سب ردِ عمل کی وہ کیفیات ہیں جن کو پیدا کرنا کسی بھی آرٹ ورک کا فریضہ ہو سکتا ہے۔ آرٹ کا کام تنظیم و ترتیب اور ہیئت تک محدود رہنا نہیں، اس کا کام آزادانہ طور پر اپنی شناخت اور جہانِ معنی کی تشکیل ہے۔ ذات کی پہچان کے سفر اور جہانِ معنی کی تشکیل میں آرٹسٹ عقائد اور تعقلات کو بھی بروئے کار لا سکتا ہے۔ مثلاً ٹی ایس ایلیٹ کی 'ویسٹ لینڈ' انسانیت کی تکمیل کے لیے مذہبی ایمان اور ایثارِ نفس کی دعوے دار ہے۔ آرٹ اور مذہب کا بہت پرانا رشتہ ہے۔ رفائیل اور مائیکل اینجلو کا سارا کام مذہبی Motifs کی پینٹنگ کے گرد گھومتا ہے۔ حتیٰ کہ لیونارڈو ڈاونچی کی معروفِ عالم پینٹنگ مونا لیزا کے بارے

میں بھی کہا جا رہا کہ یہ میری مگڈالینی کی تخیلاتی تصویر ہے۔ میری مگڈالینی وہ بدصورت تھی جو اس دنیوی زندگی کے آخری ایام تک حضرت یسوع مسیح کے دل کے قریب رہی۔ اس کے علاوہ Grotesque اور بدصورتی سے بھی آرٹ تخلیق کیا جا سکتا ہے۔ سعادت حسن منٹو کے افسانے 'کالی شلوار' اور 'ہتک' اس کی بہترین مثال ہیں۔ ممتاز مفتی کا 'علی پور کا ایلی' بھی بدصورتیوں سے آرٹ تخلیق کرتا ہے۔ اس کی ایک اور اہم مثال گبرئیل گارسیا مارکیز کا ناول "One Hundred years of Solitude" جس میں جادوئی ماحول کے ساتھ ساتھ تنفر اور کراہت اپنے عروج پر ہے۔ ان فکشن نگاروں سے بہت پہلے چارلس ڈکنز نے اپنے ناولوں میں حقیقت نگاری کی ایک خوفناک دنیا اجاگر کی۔ اس نے کسی رومانس یا احساس مسرت کی تسکین کے لیے ناول نہیں لکھے۔ اس کی ساری توجہ زندگی کی تلخ حقیقتوں کو واضح کرنے پر مرکوز ہے اور پھر کافکا کی کہانیوں اور ناولوں کی مثال بھی ناقابل فراموش ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں لکھی گئی ان کہانیوں اور ناولوں میں سماج کی پر اسرار بربریت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ عظیم ناول نگار ٹالسٹائی تو موت کو بھی اپنی کہانیوں کا موضوع بناتا ہے۔ ہزاروں ایسی مثالیں دی جا سکتی ہیں جو کانٹ کی ہیئت پسندی اور مسرت اندوزی اصول کی صریحاً نفی کرتی نظر آتی ہیں۔

ٹموتھی ہنکلے نے اپنے ایک مضمون Piece:Contra Aesthetics میں تخلیقی عمل اور مسرت کے تصور کو مسترد کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "بیسویں صدی میں آرٹ تنقیدی شعبے کے طور پر سامنے آیا ہے۔ اس نے خود کو جمالیات کے قواعد وضوابط سے آزاد کر لیا ہے۔ یہ بعض اوقات آرٹ کے ایسے نمونے تخلیق کرتا ہے جن کا جمالیاتی خصوصیات سے براہ راست کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ آرٹ ورک ایک txPiece ہے۔ ضروری نہیں کہ یہ کوئی جمالیاتی شے بھی ہو۔ اور یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ کوئی شے بھی ہو۔"(19)

ڈانٹو کہتا ہے کہ:

> "آرٹ ورک کی شناخت صرف یہ نہیں کہ یہ خاص انداز میں جذب کرنے والا تجربہ ہے۔ سب سے پہلے آزادانہ تاریخی بنیادوں پر جاننا ضروری ہے کہ جو چیز ہمارے سامنے ہے کیا وہ آرٹ ورک ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر یہ معلوم کرنا بھی اہم ہے کہ کس طرح کا احساس اس کے ساتھ پیدا ہو رہا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> اگر اس چیز کا علم کہ کوئی چیز آرٹ ورک ہے، ہمارے اس شے کے بارے میں جمالیاتی ردِ عمل کے انداز میں فرق کا باعث بنتا ہے۔ اگر غیر واضح اشیاء کے بارے میں جمالیاتی ردِ عمل کے مختلف انداز موجود ہیں تو اس صورتِ حال میں ہمیں قدرتی اشیا اور آرٹ ورک یا کاری گر کی بنائی ہوئی شے میں فرق کرنے کے قابل ہونا چاہیے۔ چنانچہ کسی شے کے محض جاذب ہونے سے پیدا ہونے والے ردِ عمل سے آرٹ ورک کے تعقل کی تعریف نہیں کی جا سکتی۔(20)

اس کا مطلب یہ ہے کہ آرٹ ورک کے تعین سے پہلے آرٹ کے ڈسپلن اور تاریخ سے مکمل واقفیت ضروری ہے۔ اسے تربیت اور مہارت کا نام دیا جاتا ہے۔ صرف اسی کے نتیجے میں فیصلہ کیا جا سکتا ہے کہ جو چیز جاذبِ نظر ہے یا مسرت فراہم کرتی ہے کیا وہ آرٹ ورک ہے یا نہیں۔ تاریخی طور پر متعین استحضاری اور اظہاری معنویت کو جانے بغیر کسی بھی چیز کو آرٹ نہیں کہا جا سکتا خواہ وہ مسرت کے حصول کا باعث ہو۔ گویا مسرت ہو یا خوش گواریت دونوں آرٹ کا پیمانہ نہیں۔ اس کے علاوہ آرٹ میں کچھ ایسی چیزوں کا شمار بھی ہوتا ہے جو مسرت کی بجائے ہمارے اندر تنفر، کراہت اور گھن کا احساس پیدا کرتی ہیں۔ کیوبزم، دادا ازم اور سرئیلزم کی تحریکیں، معقولی اور پرفارمنس آرٹ کانٹ کی جمالیات کے بالکل الٹ ہیں۔ ان کا کام برانگیختہ کرنا اور ذوق سے مکالمہ کرنا ہے۔ ہیئتی عناصر کی سختی سے پاسداری کے ساتھ مسرت کا حصول نہیں۔(21)

اس فکری صورتِ حال کو سامنے رکھ کر میں نے بہت سال پہلے 'اوراق' میں شائع ہونے والے اپنے مضمون 'ادبی اضافیت کی معنویت' میں لکھا تھا:

> "ہیئت کے رد و قبول کو کفر و الحاد کا مسئلہ بنا کر پیش کرنا ادب اور جمالیات کے ساتھ زیادتی ہے۔ یقیناً اس قسم کی سوچ کے پس پردہ افلاطونی فکر کا بھوت کارفرما ہے جو ہیئت کی برتری اور تقدیس کا ہمیشہ سے داعی رہا ہے۔ کائنات میں کوئی اصول مستقل بالذات اور غیر متبدل نہیں۔ اسی طرح جمالیات کی دنیا میں ہر شے، ہر حقیقت اضافی ہے ..... فن زندگی کے ابلاغ کا نام ہے۔ زندگی کے ابلاغ سے مراد زندگی کے تجربے میں شراکت ہے جس کے لیے کسی حسابی فارمولے بالخصوص میزانی اقدار کے عمل دخل کی ضرورت نہیں ہوتی اور نہ ہی کسی پہلے سے طے شدہ راستے کا تقاضا کیا جا سکتا ہے۔ زندگی کا ابلاغ کسی طے شدہ پیٹرن کے بغیر ہوتا ہے ---- ابلاغ ایک موضوعی اور ذاتی مسئلہ جس

میں معروضی قدر و قیمت کو تلاش کرنا فکری مغالطہ کاری کے ذیل میں آتا ہے۔ (22)

اسی مضمون میں امریکی نتائجیت پسند فلسفی جان ڈیوی کی کتاب Art as Experience کو سامنے رکھ کر راقم نے ہیئت پسندی کے خلاف نقطۂ نظر کو ان الفاظ میں پیش کیا۔

> جان ڈیوی نے اقدار کی مطلقیت کے نظریہ کو رد کر دیا ہے۔ اقدار کی مطلقیت (Absoluteness) کا نظریہ مابعد الطبیعیات کے ماہرین، معروضیت پسند مصنفین اور اسی طرح موضوعیت پسندوں کی غیر منطقی ترجیحات کی بنیاد پر استوار ہے۔ جان ڈیوی کے نزدیک خوبصورتی بطور قدر چونکہ ایک مشروط صفت ہے۔ اس لیے یہ کسی قبل تجربی چیز کا نام نہیں۔ یہ اس وقت معرض وجود میں آتی ہے جب کوئی شے ہماری حسیات کے ساتھ عمل اور رد عمل کے نتیجے میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس طرح وہ مفروضات جو ایک فن کار کسی تخلیق میں بطور رہبر استعمال کرتا ہے، کسی بھی حالت میں مطلق قرار نہیں دیے جا سکتے۔ ادبی مفروضات اٹل اصول نہیں ہوتے بلکہ ان کو ذاتی تجربے کی (Instrumentalities) کہا جائے تو بہتر ہوگا۔ ان مفروضات کا مسلسل حالت تغیر میں رہنا ایک فطری امر ہے۔ فن کار کا قدری تخمینہ، نئی بصیرت، سوچ اور بلوغت کے نتیجے میں کسی وقت بھی تبدیل ہو سکتا ہے۔ اس پس منظر میں ہیئت اور مواد کی وحدت اضافی طور پر قبول ہو سکتی ہے لیکن اسے ناقابل تقسیم وحدت قرار دینا فن کار کے قدری تخمینے کی آمریت ہے۔ (23)

نشان خاطر رہے کہ اس مابعد جدید دور میں برگساں، برٹرنڈ رسل، اے جے ایر، وائٹ ہیڈ، البرٹ رائل، مور ایسے بلند قامت فلسفی سب غیر متعلق ہو چکے ہیں لیکن کانٹ، وٹگن سٹائن کے ساتھ ساتھ جان ڈیوی اب بھی توجہ کا مرکز ہے۔ وہ ان لوگوں میں سے ہے جنہیں مہابیانیوں کے استرداد کے بنیاد گزاروں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ جان ڈیوی کے نزدیک آرٹ ایک تجربہ ہے، کوئی قبل تجربی چیز یا تعقل کا نام نہیں۔ یہ اس وقت وقوع پذیر ہوتا ہے جب کوئی شے ہماری حسیات کے ساتھ عمل اور رد عمل کے نتیجے میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس طرح وہ مفروضات جو ایک فن کار کسی تخلیق میں بطور رہبر استعمال کرتا ہے، کسی حالت میں بھی Logocnetric قرار نہیں دیے جا سکتے۔ علاوہ ازیں حسن (بہت سے معنوں میں) کا --- خواہ ترتیب و ہیئت کے نتیجے میں سامنے آئے یا مواد اور تجربے یا باطنی رد عمل کی تمثیل ہو ---- آرٹ اور جمالیات کے دائرہ کار سے گہرا تعلق

ہے۔ تاہم حسن (فطری، وقوفی یا ثقافتی) کو جمالیات اور آرٹ کی حتمی یا بلند تر مقصدیت قرار دینا بھی درست نہیں۔ معنوی ارتفاع کے نام پر اس کا رشتہ حقیقت اولیٰ سے جوڑنا جمالیات کو مذہب کی تحویل میں دینے کی بے رحم کوشش ہے۔(24) اس بڑا ظلم اور کیا ہو سکتا ہے؟ یہ فن کار کے ذہن کی امکانی وسعتوں اور قدری تخمینوں پر قدغن لگانے اور اظہاری و استفساری وسیلوں کو محدود کرنے اور پیمانوں کا پابند بنانے کے مترادف ہے۔

آخر میں یہاں یہ ایک بار پھر عرض کرنا اہم ہے کہ کانٹ کے نظریہ آرٹ کے مطابق ذوق کی بنیاد ہمیشہ تجربے پر ہوتی ہے، نظریے یا عقل پر نہیں۔ حسی تجربے پر ہی ذوق کا یہ نظریہ آج آفاقی طور پر قبول کیا جا چکا ہے۔ ان حالات میں بام گارٹن کی ذوق کی بنیاد عقل پر رکھنے کی نامراد کوششوں کو ساڑھے تین سو سال بعد پھر سے زندہ کرنا بوالعجبی نہیں تو اور کیا ہے؟ بدقسمتی سے یہ کارنامہ ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے اپنے مضمون "جمالیاتی مسرت اور تفریحی حظ کا مابہ الامتیاز" میں کر دکھایا ہے۔ فکری مغالطوں سے لبریز یہ مضمون فلسفہ جمالیات کے مغربی ماخذات سے مکمل لاعلمی کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ اس حقیقت کا ثبوت مضمون کے حواشی کی بے بضاعتی سے ملتا ہے۔ صاحب کانٹ اور کروچے اتنے سہل نہیں کہ انہیں محض انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا کی مدد سے سمجھا جا سکے۔

حواشی

1- Will Durrant, The Story of Philposophy, p.194, Rawalpindi, 1985.

2- Immanuel Kant's Werk,111, 56: Critique of pure Reason, p. 66, footnote,1933

3- Kant, The Ctique of Judgment, Introduction, p.1,Oxford Press, New York,1952

4- Fredrick Coplestone, A History of Philosophy, VI, 1994, Images, New York, P. 349.

5- Critique of judgement, xxi Bd, p. 13

6- Frederick Coplestone, vi, p. 355

7- Critique of Judgment, xxx, Ba, p.16

8- Coplestone, vi p.357

9- The Critique of the Power of Judgement, trans. Paul Guyer and Eric Mathew,, p.120, Cambridge University Press, 2000

10- Kant, Critique of Judgment, trans Guyer and Mathew, 46, p, 187

11- See Kirk Pillow, Sublime Understanding, Cambridge, MA MIT Press, 2001.

12- Gibert and Kuhn, A History of Aesthetics, p. 23, 1937

13- ڈاکٹر نصیر احمد ناصر، تاریخ جمالیات، ص 33,

14- Lyotard, J. F., Lesson on the analytic of Sublime, trans., Elizbeth Rottenberg, Stanford Universit Press.1991

15- See Coplestone, p. 355.

16- Arther C Danto, Embodied Meaning, Crtical Essays and Aesthetic Meditations, Farrar, Strauss & Groax P.x.1940

17- Wiliam Wordswoth, Preface to Lyrical Ballads in Wordsworth Selected Poems and Preface, ed. Jack Stilinger, Boston, P. 454.1965

18- John Dewey, Art as Experience, p. 254

19- Timothy Binkley,Piece:Contra Aesthetics, Jounal of Aesthetics and Art, 35 pp. 265.77. 1977

12- Danto, Arther C.,Transfiguration of the Commonplace, p. 91, Cambridge, M.A: Harvard Universty Press, 1981

21- Richard Eldridge, An Intorduction to Phiolosophy of Art, p.55, Cambridge Univeristy Press,New york, 2003

22- ''اوراق'' مدیر: ڈاکٹر وزیر آغا، مضمون ''ادبی اضافیت، نئی معنویت'' مصنف: اقبال آفاقی شمارہ خاص، فروری، اپریل، 1974

23- اقبال آفاقی، اوراق، مدیر وزیر آغا، 1974

24- دیکھیے سراج منیر، ملت اسلامیہ: تہذیب و تقدیر، ص:141

☆☆☆☆

محمد پرویش شاہین

مغربی کوہستان کا نسلی اور لسانی جائزہ

وطنِ عزیز کے شمالی علاقے جنھیں پرانے وقتوں میں دروستان (Doroistan)، بلورستان (Baloristan)، بلور (Bilor)، شمالی علاقہ جات (Northern Areas) اور آج کل گلگت بلتستان (Gilgit-Baltistan) کہا جاتا ہے، یہ وسیع و عریض اور سٹرٹیجک علاقے بہتر ہزار کلومیٹر کے رقبے پر پھیلے ہوئے ہیں جو مالاکنڈ (Malakand) کے پہاڑوں سے لے کر روس، چین، افغانستان اور ہندوستان کی سرحدوں تک پھیلے ہوئے علاقے ہیں۔ جن میں سوات، مالاکنڈ، دیر، چترال، کافرستان، شانگلہ، بونیر، انڈس کوہستان، داریل، تانگیر (Tangir)، چلاس، استور، بلتستان، گلگت، غذر، یاسین، گوپس (Gopis)، نگر اور ہنزا جیسے بڑے علاقے، وادیاں و قدیم ریاستیں شامل ہیں۔

یہ تمام وادیاں بلند و بالا کہساروں، سرسبز پہاڑوں، فلک بوس برفیلی چوٹیوں، گھنے جنگلات، مختلف رنگ کی قیمتی معدنیات، نوع بہ نوع کے چرند پرند، مختلف پہاڑی حیوانات، بے شمار قسم کی صحت بخش جڑی بوٹیوں، خوشبودار گھاس پھوس، نایاب اور کم یاب خوش بو بھرا کالا زیرہ، مشرم، سلاجیت، وافر پھل پھول، بہتے ندی نالے، گرتی آبشاریں، شور مچاتے چشمے اور صحت افزا بہتے بڑے بڑے دریا، قدرتی فلٹر شدہ صاف و شفاف پانی کے چشمے، نہایت قیمتی اور نایاب عمارتی لکڑی، دیودار (Greengold) سے بھرے جنگلات، مختلف ساخت کے بنے ہوئے پہاڑ، بڑے بڑے اور وسیع و عریض گلیشیرز، مختلف اقوام، مختلف نسلیں، مختلف خاندانوں کی بہت سی زبانیں اور زبانچے، عجیب و غریب قدیم رسم و رواج، محنتی اور ایماندار لوگ، امن اور آشتی کے امین، مہمان نواز، سچے، کھرے اور قول کے پکے، جس کے گلابی چہروں والی یہ افرادی قوت، کھیلوں، تہواروں اور موسیقی کے شوقین، جدید دور کی سہولیات سے نا آشنا، مگر سادہ و شاکر لوگوں کے مساکن ہیں۔

ان علاقوں کے فطری حسن اور فطری خوبیوں کی وجہ سے یہ علاقے ماہرینِ ارضیات، ماحولیات، موسمیات، شکاریات، نباتات، حیوانات، معدنیات، کوہ پیمائی، گلیشیالوجی، ہائیڈرالوجی، نسلیات اور لسانیات کے لیے ایک ارضی جنت ہے۔ ایک ہرا بھرا جنگل ہے، ایک میوزیم ہے اور ایک چڑیا گھر ہے۔

یہ کچھ ایسے علاقے ہیں کہ جہاں وسطی ایشیا، چین، ہند، ایران اور یونان سے راستے آ کر ملتے ہیں اور یہ وہی قدیم راستے ہیں جنھیں قدیم وقتوں میں شاہراہِ ریشم (Silk Route) کہا جاتا تھا اور آج جسے ایک نئی

اور بہتر شکل اور ایک نیا نام شاہراہ قراقرم (K.K.H) اور شاہراہ دوستی کا نام دیا گیا ہے۔ جس نے ان پورے علاقوں اور خطوں کے باسیوں کی سماجی، اقتصادی، سیاسی، معاشرتی، تعلیمی اور مذہبی زندگی میں بہت بڑی اور مثبت تبدیلی لائی ہے۔

ان دل کش وادیوں میں زبانوں کے منڈی نما لے سجے ہیں۔ ایک تو ان لوگوں کی زبانیں ایک دوسرے سے الگ تھلگ ہیں بلکہ الگ الگ لسانی خاندانوں سے تعلق رکھتی ہیں۔ دوسرے یہ کہ ان لوگوں کا انتظامی یونٹ کچھ اور ہوتا ہے اور لسانی یونٹ کچھ اور۔

دردستان: قدیم عہد کے یونانی، رومی اور ہندی مورخین نے ان علاقوں اور ان کے باسیوں کو درد، درادا، درادی، دردائی (Dard, Darada, Dardai) کے ناموں سے یاد کیا ہے۔ جسے انیسویں صدی کے انگریز محققین نے ایک فرضی نام دردستان (Dardistan) سے یاد کیا ہے۔(1)

اس قدیم دردیش (Dard Desh) میں شامل ایک وسیع و عریض اور مجمع الجبال علاقے اباسین کوہستان (Indus Kohistan) کے نام سے جانا پہچانا علاقہ ہے جو انتظامی طور پر صوبہ خیبر پختون خواہ (Khayber Pakhtoon Khwa) میں شامل، شمالی طرف واقع آخری ضلع ہے۔ جس میں کئی زبانیں بولی جاتی ہیں۔

کوہستان کا کل رقبہ ساڑھے سات ہزار کلومیٹر اور آبادی پانچ لاکھ ہے۔ دریائے سندھ اس کے عین درمیان میں سے گذرتا ہے، جس نے کوہستان کو دو بڑے حصوں مشرقی کوہستان اور مغربی کوہستان میں تقسیم کیا ہے۔

قدیم تاریخ: اگرچہ تحریری طور پر قدیم وقتوں سے تعلق رکھنے والی کوئی قدیم تاریخ اور تحریری مواد موجود نہیں جس سے اس علاقے کے بارے میں کچھ معلوم کیا جا سکے لیکن گذشتہ پچاس سالوں سے مختلف علوم کے ماہرین کی کاوشوں اور تحریروں سے اس علاقے کی قدیم تاریخ کے بارے میں انکشافات، اشکال اور کتبوں سے جو اس علاقے کی چٹانوں، پہاڑوں اور پتھروں پر موجود ہیں۔ ان کی روشنی میں اس علاقے کی معلوم تاریخ پانچ ہزار سالوں تک جاتی ہے۔ جن سے مختلف لوگوں، نسلوں، قبیلوں، مذاہب، زبانوں، رسم الخطوں اور تجارتی کاروبار کے بارے میں معلومات مل جاتی ہیں۔(2)

یہ علاقے اگر ایک طرف اس قدیم شاہراہ ریشم پر واقع تھے جس پر مختلف اغراض و مقاصد رکھنے والے لوگ آتے جاتے رہے تو دوسری طرف یہ پہاڑی علاقے ایک بہترین پناہ گاہیں بھی تھے۔ اسی لیے مختلف وقتوں میں مختلف نسلوں اور زبانوں کے لوگ یہاں آ کر آباد ہونے لگے۔

آریاؤں کی آمد سے قبل ان علاقوں میں دراوڑ لوگ آباد تھے۔ جنہیں آریاؤں نے ان علاقوں سے نکال دیا یا اپنے آپ میں ضم کر دیا اس کے ساتھ ساتھ بہت سے آریا قبائل بھی ان علاقوں سے ہجرت کر کے نشیب

کے ہموار میدانوں میں گنگ و جمن کی وادیوں تک پہنچ گئے۔

ان علاقوں میں جو لوگ رہ گئے ان کا تعلق آریاؤں کے پہلے جتھے یا گروپ سے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر آج کہیں خالص و قدیم حالت میں کوئی آریائی زبان یا زبانیں کہیں پائی جاتی ہیں تو وہ ان پہاڑوں میں بسنے والے باسیوں کی زبانیں ہیں جن سے ڈھائی ہزار سالہ قدیم لسانی تاریخ کی گمشدہ کڑیوں کے بارے میں بڑی مدد مل سکتی ہے۔ اسلام سے قبل یہ تمام علاقے بدھ مت کے مضبوط گڑھ تھے۔ جن کے بارے میں قدیم شہادتیں چینی زائرین، فاہیان، سانگ یون اور ہیون سانگ کے سفرناموں سے مل جاتی ہیں۔

فاہیان (400ء) کوہستان کے بارے میں کہتے ہیں:

> "راستہ پُرخطر اور ڈھلوانی ہے۔ پہاڑ فلک بوس اور کھائیاں اتھاہ گہری ہیں۔ آپ رسے پکڑ کر یا لوہے کی زنجیروں سے بنے پلوں پر چلتے ہیں اور ان جگہوں پر مسافر کا پاؤں پھسل جائے تو دنیا کی کوئی چیز اسے بچا نہیں سکتی۔ ان پہاڑوں کے دامن میں سن تو (دریائے سندھ) نامی دریا ہے۔ اہل قدیم نے راستہ بنانے کی خاطر چٹانوں کو توڑا اور سات سو (700) سیڑھیوں پر مشتمل زینہ بنایا ان سیڑھیوں سے آگے گزر کر آپ ایک معلق پل کے ذریعے دریا پار کرتے ہیں۔ (3)
>
> We leam from chinese travelers how did they cross rivers by flying bridges, iron ladders and by cutting holes in the side walls of mountains which were almost verticle. (4)

لیکن چینی زائرین کے بعد ان علاقوں کی تاریخ تاریکیوں میں گم ہو گئی۔ جب انیسویں صدی میں اوپر گلگت کے علاقے انگریزوں کے قبضے میں آئے تو ان علم دوست انگریز افسروں نے اپنی دیگر انتظامی خدمات کے ساتھ ساتھ ان علاقوں کی تاریخ، نسلیات اور لسانیات پر بھرپور تحقیقی کام کیا۔

لیکن زیرِ تحریر کوہستان کا علاقہ کبھی بھی انگریزوں کے قبضے میں نہ آسکا۔ یہی وجہ ہے کہ یہ خطہ اُن کی کتابوں میں No Man land, Land of the free کے نام سے مشہور رہا ہے۔ (5)

1935ء میں یہ علاقہ بادشاہ سوات نے اپنی ریاست سوات میں شامل کر دیا۔ 1974ء میں اس علاقے میں ایک خوفناک زلزلہ آیا۔ جس میں ہزاروں افراد لقمۂ اجل بن گئے اور جس کی خبر اس وقت شاہراہِ ریشم میں کام کرنے والے ایک میجر نے اسلام آباد کو وائرلیس کے ذریعے کچھ یوں دی: "Pattan Kohistan razed to ground".

1976ء میں کوہستان کے دونوں حصوں کو ملا کر ایک نیا ضلع بنایا گیا جس کا صدر مقام داسو (Dassu)

ہے۔ یہ ضلع تین تحصیلوں پر مشتمل ہے۔ 1978ء میں شاہراہ ریشم مکمل کر لی گئی جو کوہستان کے بیچ و بیچ 185 کلومیٹر تک گذرتی ہے۔ یہ وہی کوہستان ہے جس میں 1987ء میں ایک خاتون کو زمین کی اوپری سطح سے خالص سونے کا چودہ کلو وزنی ہار ملا تھا جو تاحال دنیا کا سب سے بڑا ہار مانا جاتا ہے۔

ہمالین پراجیکٹ: یہ وادی تنوع کے اعتبار سے عالمی اہمیت کی حامل ہے۔ پاکستان کے دوسرے علاقوں میں معدوم ہونے والی کئی اہم نباتات جیسے (Himalayan Elm) اور جنگلی حیات یہاں بکثرت پائی جاتی ہے۔ اس لیے اقوامِ متحدہ کی طرف سے 1995 میں ہمالین پراجیکٹ کے نام سے ایک ادارہ قائم کیا گیا۔

نسل: اگرچہ زیرِ بحث مغربی کوہستان اور مشرقی کوہستان دونوں کے اصل باشندے آریا ہیں۔ آریاؤں میں انڈو ورین اور انڈو ایرانین اور پھر ان میں یہ لوگ درد (Dard) نسل سے تعلق رکھتے ہیں لیکن جہاں تک ان دونوں کوہستانوں کے اندر نسل کا تعلق ہے تو دونوں کناروں کے لوگ ایک دوسرے سے نسلی طور پر الگ ہیں۔

اگرچہ ان کی اپنی روایات کے مطابق یہ لوگ عربستان سے آئے ہوئے قریشی اور عکرمہ کی اولاد ہیں لیکن بشریات کی تحقیق ان کے اس دعویٰ کا ساتھ نہیں دے رہی ہے کیوں کہ یہ خالص آریا لوگ ہیں اور آریاؤں کے اندر یہ خالص اور پہلے جتھے کے لوگ ہیں۔ ان کی نسلی تاریخ اور قدیم مسکن کے بارے میں مشہور جرمن عالم پروفیسر کارل جیتمار کہتے ہیں:

> While their (Kohistanis) actual point of origin is still a mystery, it is thought by Dr. Korl Jettmar that most of the tribes were Pashtuns i.e. East Iranians who in a distant past had come from Steppes, for centuries they found refuge in the Suleman mountains. (6)

جناب کارل جیتمار کی بات میں بہت بڑا وزن ہے کیوں کہ کوہستانی خود بھی یہ کہتے ہیں کہ:

> Although we have our own separate language but basically we are Pakhtoon.

ان شواہد کو دیکھتے ہوئے دردی زبانوں پر اتھارٹی کی حیثیت رکھنے والے مشہور ماہر لسانیات و نسلیات نے لکھا ہے کہ:

> A knowledge of Pashto is, of course in

> despensable for those who investigate the complicated field of Dardic languages. (7)

ان کے علاوہ پشتو اور ان کوہستانی اور دردی کشمیری زبانوں کی صوتیات میں بھی بڑی مشابہت پائی جاتی ہے۔

کوہستان میں بولی جانے والی زبانیں: مشرقی اور مغربی کوہستان میں شینا (Shina) چلیسو (Chiliso)، گباری (Gabari)، پہاڑی (Pahari)، بٹیری (Bateri)، کوہستانی (Kohistani) پشتو (Pashto) اور گوجری (Gojari) زبانیں بولی جاتی ہیں۔

زیر نظر مضمون میں ہم صرف مغربی کوہستان کی زبانوں اور نسلوں پر کچھ بات کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جس میں کوہستانی (Kohistani)، پشتو (Pashto) اور گوجری (Gojari) بولی جاتی ہیں۔

کوہستانی: اگرچہ مشہور کوہستان تین ہی ہیں۔ سوات کوہستان (Swat Kohistan)، دیر کوہستان (Dir Kohistan) اور اباسین (Indus Kohistan) لیکن جیسا کہ اس انڈس کوہستان کو صرف کوہستان ہی کہا جاتا ہے اس طرح اس میں بولی جانے والی زبان کو کوہستانی کہا جاتا ہے جب کہ دوسرے دو کوہستانوں کی زبانوں کو کوہستانی نہیں کہا جاتا۔

اس خاص کوہستان کے بہت سے نام مختلف کتابوں میں ملتے ہیں۔ مثلاً Indus Kohistani, Kohistani, Kohiste, Khili Maiyon, Mair, Maiya, Shuthum لیکن اس زبان کے بولنے والے اتنے ڈھیر سارے ناموں میں سے صرف دو نام جانتے ہیں Kohiste اور Maiya۔ باقی ناموں کے بارے میں نہ یہ لوگ خود جانتے ہیں اور نہ ماہرین لسانیات۔ کہ اس زبان کو اتنے سارے نام کیوں اور کس نے دیے ہیں۔

یہ زبان بہت وسیع رقبے پر بولی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ضلع کوہستان کی سب سے بڑی زبان ہے۔ کوہستان سے باہر یہ زبان مانسہرہ، بٹ گرام، گلگت، کشمیر، سوات اور چین میں بھی بولی جاتی ہے۔

کوہستان کی بولیاں: جہاں تک اس زبان کے لہجوں کی بات ہے۔ تو اس میں وادی وادی کے لحاظ سے کچھ نہ کچھ فرق موجود ہے جو ان کے ہاں پٹن لہجہ (Pattan)، سیو لہجہ (Seo) دوہیر لہجہ Duher اور کندیا لہجہ Kandia کے نام سے مشہور ہے لیکن ان چھوٹے چھوٹے لہجاتی اختلافات کے علاوہ اس زبان میں کچھ خاص بولیاں بھی ہیں۔

کیناوالی (Kenya Wali): کوہستانی زبان کی یہ بڑی بولی کوہستان سے باہر میلوں دور وادی تانگیر میں جہاں کی اکثریتی زبان شینا (Shina) ہے، بولی جاتی ہے۔ اس بولی کا کسی کو علم نہیں تھا۔ 1959ء میں جرمن سکالر پروفیسر بدرس (Budruss) نے اس بولی پر کام کیا جسے بعد میں انہوں نے کیناوالی کے نام

سے چھپوایا۔

کلوچی (Kalochi): کوہستانی زبان کا ایک اور لہجہ/بولی سینکڑوں میل دور صوبہ گلگت کے ایک ضلع غذر (Ghizar) میں بولی جاتی ہے۔ کچھ لوگ روزگار کی تلاش میں ان وقتوں میں جب غذر ایک الگ ریاست تھی، اس کے راجا کی سروس میں شامل ہو گئے اور بعد میں وہیں کی سکونت اختیار کر ڈالی۔ چوں کہ وہاں پر زیادہ تر شینا زبان اور بروشسکی زبان بولی جاتی ہے، اس لیے یہ کوہستانی زبان ان زبانوں کے زیر اثر آئی، جس کی وجہ سے اس میں بہت بڑا فرق واقع ہو گیا۔

منّی منزری: کوہستان عرصہ قدیم سے دو سیاسی دھڑوں میں منقسم ہے، جن میں ایک کو منزری (Manzari) اور دوسرے کو منّی (Mani) کہتے ہیں۔ جناب پروفیسر بیدرس، پروفیسر کارل جیٹمار اور مشہور ماہر لسانیات فس مین (Fusss Man) نے ان دو گروہوں منّی اور منزری کو کوہستانی زبان کی دو بولیاں تسلیم کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ کوہستانی زبان میں دو بڑی بولیاں ہیں جن میں سے ایک کو منزری (Manzari) اور دوسری بولی کو منّی (Mani) کہتے ہیں۔ منزری بولی ضلع کوہستان کی وادی کندیا (Kandia) اور وادی دوبیر (Duber) میں بولی جاتی ہے۔ جب کہ منّی بولی، سیو (Seo)، پٹن (Patan) اور رانولیا (Ranolia) میں بولی جاتی ہے۔

کیالی (kayali): مذکورہ بولیوں کے علاوہ کوہستان کے اندر وادی کیال میں جو کوہستانی زبان بولی جاتی ہے وہ ان تمام بولیوں سے الگ تھلگ اور کچھ عجیب و غریب بولی ہے جو نہ تو منّی اور منزری کے ساتھ اور نہ ہی کیناوالی اور کلوچی کے ساتھ کوئی مطابقت رکھتی ہے۔ کیوں کہ کیال والے اپنی بولی میں مارفولوجیکل تبدیلی لاتے ہیں۔ کوہستان کے دیگر علاقوں کے رہنے والے جب کوئی جملہ اور فقرہ بولتے ہیں تو وہ Sov کے لحاظ سے پہلے فاعل، پھر مفعول اور آخر میں فعل لاتے ہیں جب کہ کیال والے فاعل کے بعد فعل اور پھر نہیں (No) لاتے ہیں۔ میرے خیال میں صرف مارفولوجیکل تبدیلی نہیں لاتے بلکہ ساتھ ساتھ (Vocabulary) میں بھی بہت فرق پایا جاتا ہے۔

رانولیا (Ranolia): رانولیا وادی دوبیر کے دامن میں واقع ایک بڑا علاقہ ہے جو ماہرین لسانیات کارل جیٹمار، پروفیسر بدرس اور پروفیسر فس مین کی تقسیم کے لحاظ سے منزری بولی Manzari dialect کے زمرے میں آتی ہے لیکن اس میں جو بولی، بولی جاتی ہے وہ علاقائی تقسیم اور حدود سے بالا بالا منّی بولی (Mani dialect) کی بولی سے مشابہت رکھتی ہے۔

حروف تہجی: کوہستانی ڈیل زبان کے مطابق کوہستانی حروف تہجی کی تعداد اٹھاون (58) ہے جو میرے خیال میں بہت زیادہ ہے۔ پھر اس میں Single اور Compound وزنوں کا مسئلہ بھی ہے۔ اس لیے ایک اچھا فونولوجسٹ اس کی آوازوں اور پھر اس کے لیے حروف کا تعین کر سکتا ہے۔

لسانی اور تاریخی اہمیت: جب آریاؤں کا دوسرا جتھہ پاکستان کے میدانی علاقوں پر قابض ہو گیا تو اس جتھے نے پہلے سے آئے ہوئے جتھے کو ان میدانی علاقوں سے واپس پیچھے پہاڑوں میں دھکیل دیا۔ اپنے ابتدائی عہد میں اس پہلے جتھے نے سندھ، سرائیکی وسیب اور پنجاب کی زبانوں کو ایک نیا ڈھانچہ مہیا کیا تھا لیکن بعد میں اس جتھے کو واپس ہندوکش کے پہاڑوں میں دھکیل دیا گیا جہاں اس کا رابطہ دوسرے لوگوں اور دوسری زبانوں سے کٹا رہا۔ اس لیے یہ زبانیں نشیب کے میدانوں میں بولی جانے والی زبانوں کے ساتھ خلط ملط نہ ہو سکیں اور اپنی ابتدائی اور اصلی حالت میں برقرار رہیں۔ اس لیے لسانی طور پر پورے آریائی خاندان میں یہ زبانیں اپنی قدامت اور شفافیت کے لحاظ سے ایک خاص اور منفرد مقام رکھتی ہیں۔ اس لیے اگر کوئی انڈو یورپین خاندان کی زبانوں اور نسلوں کے بارے میں گہرائی سے معلوم کرنا چاہے تو اسے چاہیے کہ اصل جڑ تک پہنچنے کے لیے ان دردک (Dardic) اور کوہستانی (Kohistani) کے مطالعے سے آغاز کرے۔

گرم فیلڈ نے (Grumfeld Feld) نے اس بارے میں بڑے پتے کی بات کی ہے کہ:

> Aryans no longer exist, yet a distant minmim of their last languages like still spoken by a tribe of Nuristan. (8)

یہ زبانیں ویدوں کی زبانوں سے بھی پہلے کی خالص اور قدیم زبانیں ہیں کیوں کہ ویدی زبانیں برصغیر کے میدانوں میں بولی جانے والی زبانوں کے ساتھ گڈ مڈ ہو چکی تھیں جب کہ یہ کوہستانی زبانیں اپنی اصلی حالت میں رہ چکی ہیں۔ نامور ماہر لسانیات پروفیسر میسکا (Masica) لکھتے ہیں:

> A few Prato-Indo Aryan remnants found refuge in inaccessible valleys of the Hindo Kush and became the ancestor of the Nuristani Kafrs Tribes, isolated from the vedic Aryans. (9)

یہ زبانیں بدھ مت کی تعلیمات کی زبانیں رہی ہیں۔ اس لیے بدھ مت کی مشہور کتابوں کی زبانوں اور پھر خاص کر مشہور بدھی کتاب دھماپد (Dhama Pada) اور مہاراج اشوک کے خطبات کی زبانیں، یہی دردی اور کوہستانی زبانیں ہیں۔

پشتو: چوں کہ ایک تو قدیم وقتوں میں پشتو زبان اور دردی زبانیں ایک ہی تھیں پھر دور دراز کے علاقوں میں ہجرت کرنے کی وجہ سے ان زبانوں میں آپس میں دوری پیدا ہوتی رہی۔ دوسرے یہ کہ آج بھی پشتو بولنے والوں کا خطہ بڑا وسیع و عریض ہے نیز یہ کہ ان زبانوں کے مقابلے میں پشتو زبان میں لکھت پڑھت اور لٹریچر کا ایک بڑا ذخیرہ سامنے آ گیا ہے اس لیے ان زبانوں پر پشتو کا گہرا اثر پڑنا ایک قدرتی بات ہے بھی

وجہ ہے کہ نامعلوم وقتوں سے کوہستانی بولنے والوں کے لیے پشتو زبان ہمیشہ رابطے کی زبان رہی ہے۔

اس کے علاوہ وہاں کوہستانی علاقوں میں اسلام اور جدید علوم پشتونوں کی وساطت اور کاوش سے پھیلے ہیں، اس لیے ان کوہستانوں میں مذہب پھیلانے کے لیے قدیم وقتوں سے پشتون ان علاقوں میں بس چکے ہیں جو آج تک ان علاقوں میں مالکانہ حیثیت سے آباد ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کوہستانوں میں پشتو بولی، پڑھی اور لکھی بھی جاتی ہے۔

گوجری: ان کوہستانوں میں کوہستانی اور پشتو کے علاوہ گوجری بھی بولی جاتی ہے۔ جو گوجر لوگوں کی مادری زبان ہے۔ یہ گوجر لوگ قدیم وقتوں سے ان علاقوں میں بکھری ہوئی صورت میں آباد ہیں۔ جو پنجاب، کشمیر اور کاغان کی وادیوں سے ان علاقوں میں سرسبز اور بہترین چراگاہوں کے پیچھے آئے ہوتے ہیں۔ گوجری زبان، پشتو اور کوہستانی سے نسلی طور پر ایک الگ تھلگ زبان ہے اور ہندی زبان کے خاندانوں سے تعلق رکھتی ہے جب کہ پشتو ایرانی گروپ سے تعلق رکھتی ہے۔

شینا(Shina): شینا زبان شمالی علاقہ جات کی ایک قدیم اور بڑی زبان ہے اور ایک بڑے علاقے میں بولی جاتی ہے لیکن انڈس کوہستان کے مشرقی حصے میں جو شینا زبان بولی جاتی ہے وہ خالص سمجھی جاتی ہے۔

چوں کہ تا حال اس موضوع پر کسی نے کام نہیں کیا ہے کہ مغربی کوہستان میں مشرقی کوہستان کی یہ زبان کہیں بولی جاتی ہے یا نہیں اور یہ کہ شینا بولنے والے بھی مغربی کوہستان میں آباد ہیں یا نہیں۔ اس لیے ہو سکتا ہے کہ کہیں نہ کہیں یہ زبان مغربی کوہستان میں بھی بولی جاتی ہو تاہم اس بارے میں کچھ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا۔

حوالے اور حواشی

1- اباسین کوہستان، ص: 19
2- کوہستانی زبان، ص: 187
3- اباسین کوہستان، ص: 21
4- Silk Rute, P:161
5- فاہیان کا سفرنامہ، ص: 212
6- اردو ڈائجسٹ، ص: 13
7- Gandhara Ravies,P:127
8- Swat and Indus Kohistan
9- Echaes, P:148

شکریہ: کوہستان میں کام اور قیام کے دوران تمام کوہستان زادوں نے میری مدد اور راہنمائی کی ہے لیکن میرے کام میں زیادہ دلچسپی لینے والوں میں گاؤں کرگ کتیا کے ملک عبدالحق، توتی کتیا کے ملک آفتاب، گیال کے مولوی غلام یحییٰ (مرحوم)، گاؤں سیو کے ماسٹر محمد منیر، مولوی زرمسی خان اور ملک نور محمد خان، گاؤں پٹن کے اسرار الدین، گاؤں کیلہ کے روشان اور رانولیا کے گل اور بخت سلطان شامل ہیں۔

میں ان تمام حضرات کی انسان دوستی، علم نوازی، مسافر نوازی، مہمان نوازی، و ان کی مہیا کردہ معلومات کے لیے ان کا بے حد شکر گزار ہوں۔

کتابیات

1- شاہین محمد پرویش، علاقہ کوہستان، 1988ء، جگورہ سوات۔

2- شاہین محمد پرویش، 1990ء، کوہستانی زبان، سائنسی ڈائجسٹ، ستمبر اکتوبر، کراچی۔

3- شاہین محمد پرویش، 1990ء، کوہستان کا لسانی جائزہ، سہ ماہی صحیفہ، اکتوبر، نومبر، دسمبر، لاہور۔

4- شاہین محمد پرویش، 1985ء، پشتو اور کوہستانی زبانوں کا لسانی رابطہ، پشتو اکیڈمی، پشاور یونیورسٹی،

5- شاہین محمد پرویش، 1989ء، کلام کوہستان (لوک ادب زبان)، جگورہ سوات

6- شاہین محمد پرویش، 2007ء، میرا کوہستان، مکتبہ جمال، اردو بازار، لاہور

7- شاہین محمد پرویش، 1999ء، کافرستان (لوک ادب زبان)، گندھارا سنٹر، جگورہ سوات۔

8- Saifur Rahman, Dar, 1988, The Silk Road and Buddhism, Lahore, Museum Bulletin No: 2

9- قریشی، الطاف حسین، 1975ء، اردو ڈائجسٹ، جنوری، لاہور۔

10- Jettmar Karl, 1982, Kohistan Development Board, Abbottabd.

11- Manfred Lorenz, 1980, Pashto, Afghanistan Journal, Kabul

12- Riddulph J 1863, Tribesof the Hindoo Koosh, London.

13- Borth Fredric 1958, Swat and Indus Kohistan, also Grumfeld, Frederic 1972, Echoes of Aryans, Horizone Amorcal Colin P Marical, 1991, The Indo Aryan languages, Oxford.

14- Akhtar Asim, 1947. Indus Kohistan, The Sistant Steppe Islamabad. Fuss Man G, 1991, Languages as a source of History in Dr Dani, History of Northern Areas, Islamabad.

☆☆☆☆

ڈاکٹر صلاح الدین درویش

ادب ریئلزم سے گلوبل ریئلزم تک

واقعہ خواہ نظامِ فطرت میں ظہور پذیر ہو یا انسانی تمدن کی تاریخ میں اپنی ظاہری ساخت کے حوالے سے ایک حقیقت ہوتا ہے۔

اس حقیقت کے داخلی شواہد، تضادات، واقعے کے تشکیلی عوامل کا ارتباط، نظامِ عمل اور طریقِ کار کا علم صداقت کہلاتا ہے۔ حقیقت پسندی صداقت کے اسی کڑے معیار کی قبولیت کا نام ہے۔ انسانی اور مادی علوم کے تمام شعبے اسی کڑے معیار کی پیروی کے باعث روبہ ارتقا ہیں نئے شواہد کی دریافت کے باعث ان صداقتوں میں ترمیم و توسیع کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ حقیقت کی معروضی اور داخلی کھوج کے حوالے سے بعض اصول اور قوانین مسلمات کا درجہ اختیار کر سکتے ہیں لیکن ان مسلمات کی حتمیت کا اعلامیہ جاری نہیں کیا جا سکتا۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ حقیقت کسی تصور، آئیڈیل یا نظریے کا نام نہیں ہے۔ حقیقت اپنے معروضی کوائف سے خاص زمانی سطح پر قائم بالذات رہتی ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ کسی تصور یا نظریے کی بنیاد حقیقت کے معروضی اور داخلی علم پر ہو، اس نظریے یا تصور میں موجود صداقت کی پرکھ بغیر تجربے کے ممکن نہیں ہے۔ تجربہ چوں کہ ایک مادی سرگرمی کے نتیجے میں سامنے آنے والا واقعہ ہوتا ہے لہٰذا اس کی حقیقت سے صداقت کا کھوج لگانا ممکن ہو جاتا ہے اور یوں نتائج کی ایک اور صورت ہمارے سامنے دریافت کی نئی منزلوں کو اجاگر کر دیتی ہے۔

ایک حقیقت پسند فلسفی، سائنس دان یا ادیب صداقت کی دریافت کے لیے غیر معروضی اور غیر مادی تخیلوں سے رجوع نہیں کرتا بلکہ وہ واقعات اور تجربات کی مادی تفہیم کے ذریعے صداقت کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ حقیقت پسندی کی روایت انسانی تاریخ میں بعض تہذیبی و تمدنی مقاصد کے حصول کے لیے فروغ پذیر ہوئی ہے۔ ان مقاصد کو اگر منہا کر دیا جائے تو حقیقت پسندی واقعیت پسندی یا نیچرل ازم تک محدود ہو کر رہ جائے گی۔ حقیقت پسندی کے انسانی مقاصد میں انسانی تمدن کی مادی ضروریات اور ان ضروریات کے حوالے سے مسائل کا احاطہ ہے۔ پس حقیقت نگار وقوعہ نویس نہیں ہوتا بلکہ مادی صداقتوں کی بنیاد پر تفہیم اور قیام کا ترجمان ہوتا ہے۔

حقیقت پسندی کی تحریک جب انسان کو تمدن کا مرکز قرار دیتی ہے تو اس کا مطلب اس کے سوا کوئی اور

نہیں ہوتا کہ انسان کی اپنی اہلیت، لیاقت اور ہنر سے اپنے جہانِ مادی کی خود تعمیر کرے۔ سماج میں موجود افراط و تفریط کا ازالہ جب وہ اپنی معاشی اور سیاسی جد وجہد سے کرتا ہے تو وہ تمدن کے غیر منصفانہ معیارات یا نظام کے خلاف حقیقت پسندانہ تجزیاتی موقف کا بھی اظہار کر رہا ہوتا ہے۔ جمہوری حقوق کے حصول کی جد وجہد ہو یا اشتراکی نظامِ عدل کے حصول کی، دونوں صورتوں میں تمدن کے مادی فوائد اور مفادات کا حقیقت پسندانہ شعور ناانصافی اور بے اعتدالی کے خلاف مزاحمت میں کارگر ہوتا ہے۔ کیوں کہ یہی وہ شعور ہوتا ہے کہ جو حقیقت میں موجود تضادات کی مختلف پرتوں سے آگاہ ہوتا ہے۔ یہ آگاہی کسی فرد یا جماعت کو نئے تجربات پر اکساتی ہے۔ تاہم دعوے اور عمل میں فرق کی گنجائش بھی ہمیشہ موجود رہتی ہے۔

انسانی تاریخ میں حقیقت پسندی کی روایت اور تحریک کے خلاف ہمیشہ کوئی نہ کوئی صورت ضرور موجود رہی ہے۔ حقیقت پسند رجحانات کا آغاز قدیم مادیت پسند یونانی فلاسفہ کے افکار و خیالات سے ہوتا ہے۔ پروٹاغورس، ہیراقلیطس اور لیکریشس جیسے فلاسفہ نے انسانی تمدن، انسان اور کائنات کے بارے میں پہلی مرتبہ اپنے مادیت پسند نظریات کو پیش کیا۔ انھوں نے انسانی تمدن اور کائنات کو ایک مادی حقیقت قرار دیتے ہوئے دیوی دیوتاؤں کی اس حوالے سے کارفرمائی کا انکار کیا۔ مادیت پسندی ہی دراصل حقیقت پسندی کا پہلا زینہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مذکورہ فلاسفہ کو علوم تاریخ میں اس روایت اور تحریک کا بانی قرار دیا جانا چاہیے۔ یہ تحریک کسی نہ کسی صورت قسطائی عہد کے یونان میں برقرار رہی لیکن اس کے متوازی افلاطون اور ارسطو نے مادیت کے مقابلے میں مثالیت کا جہانِ معنی آباد کر دیا۔ یوں مادیت پسندوں کی حقیقت کی کھوج کے مادی حوالے متروک ہو گئے اور ان کی جگہ حقیقت اور مادیت کے تعلق کی بجائے حقیقت اور عینیت کے تعلق نے لے لی۔ اس کے بعد کلیسا اور پاپائیت کی برتری کا ہزار سالہ عہد بھی حقیقت کی تفہیم کے سلسلے میں مادیت پسند روایت کا حریف بنا رہا۔ یہاں تک کہ چودھویں صدی عیسوی کے زمانے میں جا کر کہیں انسان اور کائنات کی تفہیم کے حوالے سے مذہب کی غیر مادی روایت کا سحر ٹوٹا۔ عیسائیت نے انسان کو جو گناہ کی علامت اور اپنے معروض میں بے بس تماشائی بنایا ہوا تھا۔ احیائے علوم کی تحریک نے انسانی عظمت کے تصور کو دوبارہ قدیم مادیت پسند فلاسفہ کے افکار میں دریافت کرنے کی عملی سرگرمی شروع کر دی۔ اب انسان اس کا مرکز تھا۔ انسانی ہنر اور لیاقت پر یقین کامل رکھنے والی اسی تحریک نے یورپ کو age of reason میں داخل کر دیا۔ گلیلیو اور کوپرنیکس جیسے سائنسدان جنم لینے لگے اور سترھویں صدی تک آتے آتے تمام تر انسانی علوم و فنون کی بنیاد مادیت پسند افکار و نظریات پر قائم ہوتی چلی گئی۔ لیکن اس مادیت پسند کلچر کی تہذیبی اور تمدنی اقدار کے خلاف ورڈز ورتھ، کولرج اور کیٹس جیسے رومانیوں نے اپنی شاعری کے ذریعے نیا محاذ بنانے کی کوشش کی۔ یہ بھی حقیقی جہانِ معنی

سے کہیں دور مثالی جہانوں کی سیر کے خواہش مند تھے۔ صنعتی انقلاب کہ جس نے حقیقت پسندی کو سائنسی بنیادوں پر علوم وفنون کے مختلف شعبوں میں ایک بنیادی قدر کے طور پر داخل کر دیا۔ آئندہ دو سو سالوں میں دیگر علوم کی طرح ادب کے شعبے میں بھی کوئی بڑی موثر تحریک حقیقت پسندی کی جگہ نہ لے پائی۔ وجودیت کی تحریک کے حوالے سے حقیقت کے متوازی انسان کے نفسیاتی مخصوص، بحرانوں اور مسائل کے حوالے سے خواہ کچھ بھی کہہ لیا جائے۔ لیکن اس تحریک کے ادیبوں خصوصاً کافکا، کامیو اور سارتر کا مطالعہ کرتے ہیں تو حقیقت کے جارح ناقد کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ یہ بھی تو ایک نوع کی حقیقت پسندی ہی ہے تاہم نتائج اخذ کرنے کا نفسی یا داخلی نظام اس صورت گری کو مبہم بنا دیتا ہے۔ وجودیت حقیقت کو بہت قریب سے دیکھتی ہے اور پھر مارے ڈر کے بہت دور جا کر کھڑی ہو جاتی ہے کیوں کہ ایک حقیقت کو دوسری حقیقت میں بدل دینے کا جوہر اس کے وجود میں نہیں ہے۔

ادب میں حقیقت نگاری کی مادیت پسند روایت سائنسی بنیادوں پر تہذیب وتمدن کے سیاسی، سماجی اور معاشی سطح پر حقائق سے اخذ ہونے والے نتائج کو بڑی ذمہ داری سے تسلیم کرتی ہے۔ پس تبدیلی کی خواہش بھی بنیادی جوہر کے طور پر اس تحریک کے نظام فکر میں داخل ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قوم پرستی، طبقاتی جدوجہد اور جمہوری حقوق کی بازیابی کی تحریکیں بھی اسی کے بطن سے پھوٹی ہیں۔ نسل پرستی اور مذہبی تنگ نظری کے خلاف جہاد بھی شعروادب کی دنیا میں حقیقت نگاری کی تحریک کی عطا ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں اس تحریک کے باعث اس حوالے سے متبادل نظام ہائے فکر کی تائید کرتے ہیں۔ یہ ادب حقیقت نگاری کی نظریاتی تفہیم سے بھی ہم آہنگی رکھتا ہے۔

سماج اپنی مادی زندگی کے معاملات میں ہمیشہ حقیقت پسند ہی رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس حوالے سے کوئی بھی نظریہ خواہ وہ ادب میں پیش ہو یا کسی علم کے دوسرے شعبے میں لوگوں کے لیے قبولیت اور شعوری سطح پر بیداری کا امکان رکھتا ہے۔ غرض ریلزم صداقت کے جن معیارات کو سامنے لاتا ہے وہ ادب وشعر کی دنیا میں نہ صرف مادی زندگی کے مسائل اور معاملات کا احاطہ کرنے کی کوشش کرتا ہے بلکہ تبدیلی کے نئے نئے نظام ہائے فکر بھی وضع کرتا ہے۔ قبائلی، بادشاہانہ، آمرانہ، طبقہ وارانہ، جاگیردارانہ، اور سرمایہ دارانہ نظاموں کی انسان دشمن اقدار وروایات کے خلاف کھلی جنگ میں اگر کوئی تحریک اتری ہے تو وہ ریلزم کی تحریک ہے۔ اس جنگ میں ان انسان دشمن اقدار وروایات، طریقہ کار اور طرز فکر کے متوازی ریلسٹوں کے پاس اپنے اپنے تمدنی کوائف کے حوالے سے نظام فکر بھی تھا جو عالم مادیت کی ایک نئی صورت گری کا جوہر بھی اپنے اندر رکھتا تھا۔ علی گڑھ کی تحریک کے مقاصد سے لے کر ترقی پسندی کی تحریک کے مقاصد تک ہمیں فکری سطح پر یہی جوہر کارفرما دکھائی

دیتا ہے۔

اسے تاریخ کی جبریت ہی کہیے کہ انیسویں صدی کے وسط تک یورپ بھر میں حقیقت پسندی کی تحریک علمی، فکری، ادبی، تہذیبی اور تمدنی نتائج اور اپنے اثرات کے حوالے سے تقریباً ساڑھے پانچ سو سال کا عرصہ مکمل کر چکی تھی۔ اس کے مقابلے میں برصغیر پاک و ہند ہنوز شاہانہ و جاگیردارانہ طرزِ تمدن کی فرسودہ اقدار و روایات اور اخلاقیات کے ترجمان داستانوی عہد میں سانس لے رہے تھے۔ فورٹ ولیم کالج جن مشرقی اور ہندوستانی متون کو سامنے لایا اس میں مادی حقیقت پسندی کی ایک رمق بھی موجود نہ تھی۔ جدید یورپی علوم وفنون کے مقابلے میں یہ اوہام اور تصورات کا ایک طلسم کدہ تھا۔ مسلمان بادشاہوں کے سات سو سالہ عہدِ حکمرانی میں اقتدارِ اعلیٰ کی رجعت پسندانہ اور پسماندہ افکار پر مبنی ترجیحات کے باعث تمدن میں مادی سطح پر کسی بڑی اور موثر تبدیلی کی گنجائش ہرگز موجود نہیں تھی۔ اس کا فکری سطح پر یہ نتیجہ برآمد ہوا کہ انگریز اپنی عسکری برتری اور جدید علوم وفنون کے ہمراہ جب سرزمینِ ہند میں وارد ہوئے تو ان کی عسکری طاقت، طرزِ حکومت اور علومِ جدیدہ کے مقابلے میں صرف مذہبی دفاع کا وسیلہ تھا۔ ظاہر ہے یورپی تمدن اور علومِ جدیدہ کا دارومدار جو مادیت پسند حقیقتوں اور صداقتوں کا ترجمان تھا، ہندوستان کو ابھی اس کی ہوا بھی نہیں لگی تھی۔

اور اسے بھی تاریخ کی جبریت سمجھئے کہ علم و ادب کے مختلف شعبوں میں حقیقت نگاری کا آغاز بھی نوآبادیاتی عہد میں ہوا۔ حقیقت نگاری اور اس حوالے سے مدعا نگاری کس چڑیا کا نام ہے سرسید احمد خان نے اس کا تجربہ اپنے قیام انگلستان میں وہاں کے اخبارات، رسائل اور کتب کے مطالعے سے کیا۔ تہذیب الاخلاق اس سلسلے کی ابتدائی کوشش تھی۔ لیکن اس کوشش نے ایسا اسلوب اختیار کیا جس نے تھوڑی عرصے میں معروض کے سیاسی، سماجی، معاشی اور تمدنی حقائق کی مادی صورت گری پر پنجے گاڑ لیے اور ریئلزم صداقت کا معیار بن کر ہندوستان کی تاریخ میں نئے امکانات کو اجاگر کرنے لگا۔ سرسید ہی کے عہد میں یہ تحریک دورِ بلوغت میں داخل ہو چکی تھی۔ بعد میں وطنیت، قوم پرستی، انسانی حقوق کی جدوجہد، جمہوریت اور طبقاتی شعور کے شگوفے شعر و ادب کی زمین پر اسی تحریک کی جملہ مساعی کے باعث پھوٹنے لگے۔ تحریکِ آزادی بھی اسی تحریک کی معنوی اور عملی توسیع تھی۔

مضمون کے آغاز میں حقیقت اور صداقت کے عملی حوالوں سے مادیت پسند معیارات اور طریقہ کار کی وضاحت کی گئی ہے۔ بعد کے مباحث میں حقیقت پسندی اور ریئلزم کی عالمی تحریک کی توسیع کے حوالے سے ادب اور دیگر علوم کے شعبوں میں ارتقا پذیر تاریخ، اس کے تناظرات، مسائل اور مزاحم تحریکوں کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے جب کہ آخر میں ریئلزم کی تحریک کے برصغیر پاک و ہند کی علمی و ادبی تحریکوں پر مذکورہ تحریک کی

توسیع کے باعث پڑنے والے اثرات کی نشاندہی کی گئی ہے۔

بیسویں صدی کے وسط تک ہم دیکھتے ہیں کہ حقیقت پسندی کی بنیاد پر چلنے والی سیاسی تحریکیں اور سماجی سائنسی علوم کے مختلف شعبے، ٹیکنالوجی کے عالمگیر سطح پر پھیلاؤ، تعلیمی اداروں کے نصابات میں انسانی اور مادی علوم کی تحصیل۔ ادب میں زندگی کی حقیقتوں کا مادی بنیادوں پر ادراک اور اس حوالے سے نظریاتی توسیع، ریاستوں میں انسانی حقوق کے تحفظ، انصاف کی فراہمی کے اداروں کی تشکیل اور مفاد عامہ کے حصول کے لیے انتظامی ڈھانچوں کا قیام، ذرائع نقل و حمل کی برق رفتاری، مواصلاتی ذرائع کی جدت، اقوام متحدہ اور اسی نوع کے دیگر اداروں کا قیام، عالمی اور علاقائی سطح پر معاشی و سیاسی سطح پر اشتراک و تعاون، معاملات کی دیکھ بھال کے عالمی، علاقائی اور مقامی سطح پر ادارے، صنعتوں کے قیام اور پیداواری اہداف کے حصول کے اقدامات اور طریقہ ہائے کار، اشتراکی بنیادوں پر غیر طبقاتی تمدن کے قیام کی کوششیں، جمہوریت اور جمہوری اداروں کے فروغ سرمایہ دار ممالک کی مقامی اور عالمی معاشی و سیاسی ترجیحات کا پھیلاؤ اور نوآبادیاتی تسلط کے خلاف سیاسی تحریکوں کا دائرہ کم و بیش مکمل ہو چکا تھا۔ یہ ایک نئی دنیا تھی جسے تعمیر کرنے میں دنیا بھر کے حقیقت پسند ادیبوں، شاعروں، مفکروں، سائنسدانوں، قانونی ماہروں، سیاستدانوں اور محنت کش طبقات نے آئندہ نسلوں کے لیے خون پسینہ ایک کر دیا تھا۔ یہ دنیا دنوں میں شو نہ تھی بلکہ دنیا بھر کے انسانوں کی اجتماعی جدوجہد کا ثمر تھی۔ اس جدوجہد کے سیاسی، سماجی، سائنسی، صنعتی، تمدنی اور معاشی عزائم ترقی پسند تھے۔

1945ء میں امریکہ کے ایٹمی دھماکوں کے بعد مذکورہ جدوجہد کا سارا منظرنامہ تبدیل ہونا شروع ہو گیا۔ اب زمانہ عسکری طاقت اور ریاستی جبروت کا تھا۔ ریئلزم جس انسانی آزادی اور انسانی توقیر کا نمائندہ تھا وہ اس طاقت اور جبروت کے سامنے بے بس تماشائی بن گیا۔ روس اور امریکہ کی سرد جنگ نے ساری دنیا کے آزادی پسندوں کے پیچھے خفیہ ایجنسیوں کو لگا دیا۔ یہاں تک کہ تیسری دنیا کے غریب، پس ماندہ اور ترقی پذیر ممالک میں بھی حکمران طبقات کا رول ماڈل فوجی طاقت اور ریاستی جبریت ہی قرار پایا۔ طاقت کے اس فلسفے نے تحریر و تقریر کی آزادی کو بھی صرف اپنے فلسفے کی تشہیر کے لیے روا رکھا، حرفِ انکار لانے والوں کو ہتھکڑیاں پہنائی گئیں۔ عدالتوں میں انصاف کے نام پر رسوا کیا گیا، جلاوطن کیا گیا اور کچھ کو صفحۂ ہستی سے غائب کر دیا گیا۔ قید و بند کی صعوبتیں سہنے والے اب سماج کے مجرم نہیں بلکہ شاعر، ادیب اور دانشور تھے۔ اس حوالے سے 1950ء تک کی دہائی کے اردو ادب کو بعد میں لکھے جانے والے ادب سے بالکل جدا کیا جا سکتا ہے۔ سرسید، ڈپٹی نذیر احمد اور اقبال سے لے کر ترقی پسند مصنفین تک کے سارے ادب کو دیکھیے آزادیِ رائے اور آزادیِ اظہار کی جو صورتیں اس ادب میں موجود ہیں پچاس کی دہائی کے بعد تخلیقی ادب حکمرانوں کے عتاب اور ان کے

فلسفہ طاقت سے ڈرا سہا اور بجھا بجھا سا ہے۔ زندگی کا وہ جوش، لپک اور حرارت جو پچاس کی دہائی تک ادیبوں اور شاعروں کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ وہی آج بھی اردو ادب کا عہد زریں یا سرمایہ کہلاتا ہے۔

ساٹھ اور ستر کی دہائی میں جو شاعر منظر عام پر آئے انھوں نے حکمرانوں کے جبروت کے سامنے اپنی skin safe رکھنے ہی میں عافیت سمجھی لیکن اس کا ردعمل دو صورتوں میں سامنے آیا اور اردو شاعری اپنے اسلوب اور فکر کے اعتبار سے دو نئے ذائقوں سے آشنا ہوئی۔ شاعری چوں کہ ایک فن لطیف بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ دونوں صورتیں اردو ادب کا قابل قدر حصہ ہیں۔ پہلی صورت میں شاعر تمدن کے ہولناک منظرنامے کا عینی شاہد تھا اس کا تجزیاتی اور حقیقت پسند تخلیقی ذہن اس منظرنامے سے نتائج بھی اخذ کرتا تھا لیکن معروضی طاقتوں کے مادیہ و خوف نے اس شاعر کو وجود کے اعماق میں گم کر دیا۔ اس کے نتائج کی دنیا معروضی دنیا سے ہم کلام نہ تھی بلکہ وجود کے کرب میں کتنی کسمسا رہی تھی۔ میرا جی، مجید امجد اور وزیر آغا اسی قبیل کے نظم گو شاعر ہیں اور اپنی بیشتر تخلیقات میں وجود کے اسیر ہیں۔ جہاں تک بیکلی، تنہائی اور مغائرت ان شعرا کے ہاں ایک نئے اسلوب کو متعارف کراتی ہے۔ ن م راشد اور آفتاب اقبال شمیم کی نظموں میں بھی عالمگیر تنہائی، مغائرت اور یاسیت کا عنصر موجود ہے لیکن ان کی ایک آنکھ معروض میں ہمیشہ کھلی رہتی ہے۔ چناں چہ وجودیت کے وہ اثرات جو عام طور پر میرا جی، مجید امجد اور وزیر آغا کی شاعری کے فکری پہلوؤں پر چھائے دکھائی دیتے ہیں وہ پہلو راشد اور آفتاب اقبال شمیم کی شاعری میں معروض کی سمت کھلی آنکھ کے باعث قدرے دبے دبے سے رہتے ہیں۔ انفرادی یا شخصی بحرانوں کی وہ صورت جو میرا جی، مجید امجد اور وزیر آغا کی نظموں میں موجود ہے اس قدر نفسیاتی اور وجودی الجھنوں کے ساتھ ن م راشد اور آفتاب اقبال شمیم کے ہاں موجود نہیں ہے۔ انھی دہائیوں میں اردو ادب کا دوسرا پہلو علامتی تحریک کی صورت میں سامنے آیا۔ اس کا اثر شاعری سے زیادہ اردو افسانے کے حصے میں آیا لیکن اس میں بھی معروضی صداقتوں کے حقیقت پسند معروضی حوالوں سے زیادہ وجودی، کرب کا اظہار ہے۔ اس میں مزاحمت کی ایک مجہول شکل تو موجود ہے لیکن مزاحمت کا کوئی طریقہ کار یا نظریہ سرے سے موجود نہیں ہے۔ اسی طرح اسی کی دہائی کے نظم گو شعرا بھی میرا جی، مجید امجد اور وزیر آغا کی فکری روایات کا تسلسل ہیں۔ اپنے موضوعاتی منطقے میں نظم کے یہ شاعر صداقت کے معنوی، نفسی یا وجودی انکشاف کو سامنے لاتے ہیں تو معروضی صداقت کا ہونا یا نہ ہونا غیر اہم ہو جاتا ہے۔ غرض کم و بیش ساٹھ، ستر اور اسی کی دہائیوں میں جو نظم ہمارے سامنے آتی ہے اس کی سمت نمائی میں آزادی اظہار پر روا قدغنوں، انسانی حقوق کی عدم دستیابی اور آمرانہ ادوار کی ریاستی جبریت نے اہم ترین کردار ادا کیا ہے۔ ان حالات میں ادب کی جو بھی صورت گری ہوئی اس پر بے جا تنقید مقصود نہیں ہے۔ اس کا مختصر جائزہ محض اس لیے پیش کیا گیا ہے کہ اگر

آزادیِ اظہار اور آزادیِ تحریر و تقریر کی فضا یہاں موجود ہوتی تو ترقی پسند تحریک کی وہ حقیقت پسند روایت جو اردو ادب میں انسانی آزادی اور اس کے وقار کا اعلامیہ بن چکی تھی علم و فکر کے حوالے سے نئے امکانات پیدا کرنے کا موجب ہو سکتی تھی۔

افسانہ چوں کہ اپنی ساخت کے باعث سماجی حقیقت نگاری سے دامن چھڑا نہیں سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو افسانہ منٹو کے بعد بھی حقیقت نگاری کے ترقی پسند مقاصد سے منہ نہ موڑ سکا۔ نفرت، تعصب، ظلم، بے توقیری اور انسانی بے بسی کے خلاف اردو افسانے نے انسانی تعلقات کے نظام کی تہ در تہ حقیقتوں سے صداقت کے نئے نئے زاویے منکشف کیے۔ اسی طرح اردو ناولوں میں کم از کم خدا کی بستی اور اداس نسلیں کے بعد راکھ اور نادار لوگ سیاسی، سماجی اور تہذیبی و تمدنی جبریت کو پوری آزادی کے ساتھ سمجھنے اور اسے توڑ دینے کی تخلیقی اور فنکارانہ کاوشیں ہیں۔ ریئلزم جس جرأتِ اظہار اور حریتِ فکر کا متقاضی ہوتا ہے مذکورہ ناول اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ریئلزم کی تحریک نے اگرچہ عالمی سطح پر بیسویں صدی کے نصف دوم تک علم و ادب کے تمام شعبوں کو متاثر کیا لیکن اس نے اپنے مقاصد کو جغرافیائی حدود اور ان کے سیاسی، سماجی، معاشی اور تمدنی سیاق و سباق اور دائرہ کار میں رہتے ہوئے اجاگر کرنے کی کوششیں کیں۔ مختلف معاشروں میں اس کے مقاصد کی دنیا مختلف تھی۔ لیکن بیسویں صدی کے نصف آخر تک آتے آتے عالمی سطح پر سرمایے اور صنعتی پیداوار کی ہمہ جہت تیز تر نقل و حرکت، فری مارکیٹ کانومی کا تصور اور میڈیا کی بے محابا یلغار نے دنیا کو ایک گلوبل ولیج میں تبدیل کر دیا۔ یہ اپنی حقیقت میں عالمی سرمایہ دار طاقتوں کا سیاسی گاؤں ہے۔ تیسری دنیا کے حکمران طبقات اپنے سیاسی اور معاشی مفاد کو گلوبل ولیج کے پالیسی سازوں اور تھنک ٹینکس کے ماتحت محفوظ بناتے ہیں۔ لہٰذا اب ریئلزم کا علاقائی یا مقامی تصور فکری اعتبار سے توسیع کا متقاضی ہے۔ اصطلاحاً اسے ہم گلوبل ریئلزم کہہ سکتے ہیں۔ اس کے پیشِ نظر کرۂ ارض اور اس پر بسنے والے چھ ارب انسانوں کی بقا کا سوال ہے۔ کارل سیگان اور نوم چومسکی جیسے تجزیہ کاروں اور مفکرین کی تحریریں اس حوالے سے مینی فیسٹو کا درجہ رکھتی ہیں۔ گلوبل ریئلزم کی مختلف صورتوں کا اثبات حالیہ برسوں میں عالمی بیداری کی صورت میں منظرِ عام پر آ بھی چکا ہے۔ اس کی ایک مثال عراق پر امریکی حملے کے خلاف دنیا بھر کے ممالک میں بیک وقت کروڑوں انسانوں کا احتجاج ہے۔ عالمی سطح پر ریاستی جبریت کا تصور مستقبل میں کیا رخ اختیار کرتا ہے؟ گلوبل ریئلزم ان نتائج کا احاطہ کر سکتا ہے۔۔۔ ساری دنیا کے انسانو ایک ہو جاؤ۔ اس جملے کی حقیقت سے گلوبل ریئلزم ہی آگاہ ہو سکتا ہے۔ عالمی ادب اور خصوصاً اردو ادب اس قدر عظیم ٹاسک کے حوالے سے کیا کچھ کر سکتا ہے؟ یہ بھی ایک سوال ہے۔

☆☆☆☆

ایم خالد فیاض

دنیا کا پہلا پکارسک ناول

ہسپانوی ادب کا سب سے بڑا شاہکار آج بھی سروانتس کے ناول "ڈان کوئکزوٹ" (Don Quixote) کو ہی مانا جاتا ہے اور اگر یہ سمجھا جاتا ہے کہ شیکسپیئر کے ڈراموں سے قطع نظر، ڈان کوئکزوٹ عالمی ادب کے لیے نشاۃ الثانیہ کا سب سے خوب صورت اور حیرت انگیز تحفہ ہے تو یہ غلط نہیں۔ (یہ بات معروف نقاد جان ڈرنک واٹر نے ایک جگہ کہہ بھی ہے۔) لیکن اس شاہکار سے تقریباً پچاس برس قبل ۵۴-۱۵۵۳ء کے لگ بھگ ہسپانوی ادب نے ایک اور کارنامہ "Lazarillo de Tormes" کے عنوان سے دنیائے ادب کے سامنے پیش کیا، جو دنیا کا پہلا پکارسک ناول کہلایا۔ اس ناول کو پورے یورپ میں بے مثال مقبولیت ملی اور بعد میں اس طرز پر ہسپانوی زبان میں ہی نہیں دیگر زبانوں کے ادب میں بھی ناول لکھے جانے لگے۔

"لازاروو دے تورمیس" (Lazarillo de Tormes) کے مصنف کے بارے میں آج تک یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکا۔ ہمارے ہاں محمد سلیم الرحمٰن نے، جنہوں نے اس ناول کا ترجمہ "چلتا پرزہ" کے عنوان سے کیا، ان قیاس آرائیوں کو بالکل وقعت نہیں دی جو اس ناول کے مصنف کے بارے میں محققین نے پیش کی ہیں لہٰذا انہوں نے اس ناول کو کسی بھی مصنف سے وابستہ کرنا مناسب نہیں سمجھا۔ J.A.Cuddon نے بھی (Dictionary of Literary Terms and Literary Theory) میں اس ناول کے مصنف کے بارے میں کچھ نہیں بتایا۔ مگر وہاب اشرفی نے اپنی تصنیف "تاریخ ادبیات عالم" کی تیسری جلد میں اس ذیل میں روشنی ڈالی ہے اور اسے سولہویں صدی کے ایک اہم شاعر، مورخ اور رومان نگار ڈیگو ڈی مینڈوزا (Diego De Mendoza) کا ناول بتایا ہے۔ گو انہوں نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ مصنف کے بارے میں محققین اور ناقدین میں دو آرا پائی جاتی ہیں: کچھ اس ناول کو مینڈوزا سے منسوب کرتے ہیں اور کچھ نہیں۔

پکارسک ناول اصل میں ایک آوارہ گرد کی آوارہ گردی پر مبنی ایسی داستان ہوتی ہے جس میں معاشرے

کی Anti-Curtural صورت حال کی آئینہ داری کی جاتی ہے۔ اس میں پلاٹ شروع سے آخر تک کسی منطقی یا ارتقائی صورت میں پروان چڑھنے کا پابند نہیں ہوتا بلکہ Episodical فارم اختیار کی جاتی ہے یعنی مختلف قصے جو اپنے آپ میں مکمل ہوتے ہیں، مختلف ابواب کی شکل میں ناول کا حصہ بنتے ہیں۔ یہ قصے اور حصے ناول کے بنیادی کردار یعنی آوارہ گردی کی وجہ سے آپس میں منسلک ہوتے ہیں۔ لہٰذا پکارسک ناول کی طوالت کا انحصار مصنف کے لکھنے کی ہمت اور مشاہدۂ زندگی پر ہوتا ہے۔ زندگی کے بارے میں اس کا مشاہدہ جس قدر وسیع ہوتا ہے، وہ مختلف کرداروں کے ذریعے زندگی کی مختلف اور ابتر شکلیں دکھاتا جاتا ہے اور جہاں لکھنے کی ہمت جواب دے جاتی ہے یا یہ سمجھا جاتا ہے کہ اب مزید کچھ لکھنے اور دکھانے کے لائق نہیں رہا تو ناول سمیٹ دیا جاتا ہے۔

گو پکارسک ناول میں بنیادی کردار ایک ہی ہوتا ہے مگر مجموعی طور پر اس میں کرداروں کا جم غفیر ہوتا ہے لیکن یہ کردار ناول کا مستقل حصہ نہیں ہوتے۔ آتے ہیں، ایک قصہ پورا کرتے ہیں اور چلے جاتے ہیں۔ بالعموم تمام کرداروں کا تعلق نچلے متوسط طبقوں سے ہوتا ہے، خاص طور پر بنیادی "آوارہ گرد" کا کردار نچلے طبقے سے ہی لیا جاتا ہے اور وہ اخلاقی طور پر بھی بگڑا ہوا کردار ہوتا ہے جو معاشرے میں بقا کی جنگ لڑنے کے لیے فریب، دھوکا، مکاری اور عیاری سے کام لیتا نظر آتا ہے لیکن اس کا یہ اخلاقی بگاڑ کسی بڑے اخلاقی جرم کا باعث نہیں بنتا اور دوسرا یہ کہ اس اخلاقی بگاڑ کے باوجود قاری کی ہمدردی اس کے ساتھ ہوتی ہے۔ غور کیا جائے تو ایسے ناول میں اس بنیادی کردار کا اہم کام دوسرے کرداروں کو ناول میں اجاگر کرنا ہوتا ہے۔ ایسے ناول عام طور پر واحد متکلم کا بیانیہ ہوتے ہیں اس لیے عموماً آپ بیتی کے بے ساختہ اظہار اور تکنیک میں لکھے جاتے ہیں۔ پیرایہ طنز کا حامل ہوتا ہے جس سے سوسائٹی کے اخلاقی زوال کو نشانہ بنایا جاتا ہے۔

محمد سلیم الرحمٰن نے اس بنیاد پر کہ "پکارسک" ہسپانوی لفظ "پکارو" (Picaro) سے مشتق ہے جس کے معنی اُچکا یا لفنگا ہے، یہ کہا ہے کہ پکارسک ناول کا اردو ترجمہ اُچکانہ ناول یا لفنگانہ ناول ہونا چاہیے لیکن میرے خیال سے اگر ہم اس کا اردو ترجمہ نہ ہی کریں تو بہتر ہے۔ اسے پکارسک ناول ہی کہا جائے تو زیادہ بامعنی اور مناسب ہے۔

"لا ثارو دے تورمیس" حیرت انگیز طور پر مختصر ناول ہے مگر اس کے باوجود اس میں سولہویں صدی کے ہسپانوی سماج کی بہت سی Anti-Cultural صورتوں کو طنزیہ پیرائے میں بیان کر دیا گیا ہے۔ لا ثارو دے تورمیس اس ناول کا بنیادی کردار ہے جس کی زندگی کا قصہ اس ناول کا محور ہے۔ پیدا ہوتے ہی وہ غربت،

بھوک اور غیر اخلاقی صورتِ حال کا شکار ہو جاتا ہے۔ باپ چوری کے الزام میں سزا بھگتتا ہے اور آخر کار مر جاتا ہے۔ ماں کو مجبوراً ایک غلام حبشی کے ساتھ ناجائز تعلقات استوار کرنا پڑتے ہیں مگر وہ بھی چوری کے الزام میں دھر لیا جاتا ہے اور ماں بچوں کو لے کر اپنا ٹھکانا چھوڑنے پر مجبور ہو جاتی ہے اور پھر لازارو کو یہ کہہ کر ایک اندھے شخص کے حوالے کر دیتی ہے کہ "جانتی ہوں کہ اب تم سے کبھی ملنا نہ ہوگا — میں نے مقدور بھر تمہاری بہترین پرورش کی ہے اور تمہیں اچھا آقا فراہم کر دیا ہے اب تم جانو اور تمہارا کام جانے۔" اور پھر واقعی یہ لازارو جانتا ہے یا اس کا کام کہ زندگی کا مقابلہ کس طرح کرتا ہے۔

اندھا آقا وہ پہلا فرد ہوتا ہے جو لازارو کو سب سے پہلے شدت سے یہ احساس دلاتا اور سمجھاتا ہے کہ زندگی آخر ہے کیا۔ اور لازارو بھی یہ جاننے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتا۔ وہ اندھا آقا لوگوں سے مال بٹورنے کا ماہر اور بہت مکار شخص ہوتا ہے۔ لیکن جتنا وہ مال بٹورتا ہے، طبیعت کا اتنا ہی کنجوس ہوتا ہے۔ اتنا کنجوس کہ لازارو کو بھوک کی وجہ سے جان کے لالے پڑ جاتے ہیں۔ لہٰذا لازارو کو بھی زندہ رہنے کے لیے مکاری اور چالاکی سے کام لینا پڑتا ہے۔ وہ اندھے کو دھوکا دے کر خوراک حاصل کرنے پر مجبور ہوتا ہے لیکن اندھا جب اس کی مکاری جان لیتا ہے اور لازارو کو اس کی بھیانک سزا دیتا ہے تو لازارو بھی اس سے خوب انتقام لیتا ہے اور اسے زندگی اور موت کی کشمکش میں چھوڑ کر فرار ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کے بعد وہ جس پادری کے ہاتھ لگتا ہے تو اسے احساس ہوتا ہے کہ اندھا تو پادری کے مقابلے میں سکندرِ اعظم جتنا فیاض تھا۔ یعنی اس سے بھی زیادہ خسیس انسان اب اس کا آقا ہو جاتا ہے لیکن یہاں بھی لازارو اپنی چالاکی اور عیاری سے زندگی کی بقا کی جنگ لڑتا ہے اور ایک دن اپنی اسی مکاری کا راز فاش ہو جانے کی صورت میں وہاں سے نکال دیا جاتا ہے۔

اگر دیکھا جائے تو ان دو کرداروں میں مصنف کچھ زیادہ امتیاز پیدا نہیں کر سکا، سوائے اس کے کہ ایک اندھا ہے اور دوسرا "اندھا نہیں۔ ورنہ صورتِ حال ایک سی رہتی ہے اور کرداروں کی شباہت بھی مختلف نظر نہیں آتی۔ پھر یہ کہ یہ دونوں کردار حقیقت سے کچھ زیادہ قریب بھی دکھائی نہیں دیتے۔ یا یوں کہہ لیں کہ مصنف انہیں زیادہ حقیقی نہیں بنا سکا۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ مصنف ترتیبِ داستان کے لیے بھی بہت کچھ بڑھا رہا ہے۔ زیادہ حقیقی، دلچسپ اور بھرپور کردار اس سے آگے ملتے ہیں۔ آنے والے دو کردار اس لیے بھی اہم ہیں کہ ان کے وسیلے سے ہسپانوی زندگی اور عوامی صورتِ حال زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔ پہلے دو کرداروں (اندھا اور پادری) کے ساتھ لازارو کا چوہے بلی کا کھیل ہی زیادہ اہم ہے لیکن اگلے دو کرداروں (غریب

صاحب اور بخشائش گر پادری) سے سماجی، اخلاقی، معاشی اور عوام کی نفسیاتی منظر کشی کی گنجائش پیدا ہوتی ہے۔

”غریب صاحب“ ایسا کردار ہے جو فاقوں رہتا ہے مگر خوش وضعی کا لبادہ اوڑھ کر، ہشاش بشاش رہ کر معاشرے میں شریف اور معزز ہونے کا ڈھونگ کرتا ہے۔ وہ جس طرح اپنی وضع داری کا بھرم رکھ کر بہانے بہانے سے لالا رو کی لائی ہوئی خوراک سے اپنے پیٹ کی آگ بجھاتا ہے، وہ دیکھنے لائق ہی نہیں، قابلِ ترس بھی ہے۔ لالا رو وہاں بھیک مانگ کر کھانا لاتا ہے اور اپنے ساتھ ساتھ اپنے ”غریب صاحب“ کو بھی کھلاتا ہے۔ اسے اس ”صاحب“ پر ترس بھی آتا ہے اور اس سے لگاؤ بھی محسوس ہوتا ہے۔ یہ ساری صورتِ حال لالا رو کی ہی زبانی سنیے۔ اس سے لالا رو کی شخصیت کے مثبت پہلو بھی اجاگر ہوتے ہیں۔ لالا رو کہتا ہے:

> ”پچھلے دو جلاد آقاؤں سے جان بچا کر بھاگا تھا کہ جتن کر کے کوئی صورت بہتری کی نکالوں گا اور آخر پہنچا بھی تو کہاں۔ ایسے آدمی کے پاس جو آپ تو مجھے کھلاتا پلاتا نہیں تھا بلکہ الٹا خود بھی کھانا اور اسے بھی کھلانا میرے سر لگے تھے۔ جو بھی سہی، مجھے ان سے خاصا لگاؤ ہو گیا، کیوں کہ میں نے دیکھا کہ وہ تو بالکل بچا یک ہیں اور کچھ اور کرنے دھرنے جوگے بھی نہیں۔ سچ پوچھیے تو مجھے ان پر تھوڑا سا ترس آتا۔ بارہا ایسا ہوا کہ میں آپ بھوکا رہا کہ وہ پیٹ بھر کے کھائیں — اگرچہ وہ مفلوک تھے لیکن مجھے دوسروں کی بہ نسبت ان کی خدمت کرنے میں زیادہ مزا آتا تھا — امید ہے کہ خدا مجھ پر بھی اتنا ہی ترس کھائے گا، جتنا ترس مجھے ان پر آیا، دکھوں کے جس عذاب سے وہ گزر رہے تھے، وہ میرا جانا پہچانا تھا۔ مجھے بارہا اسی عذاب سے واسطہ پڑ چکا تھا۔“

اس اقتباس سے لالا رو کی اپنی ذہنیت اور فطرت بھی عیاں ہوتی ہے کہ وہ اپنی اصل میں فریبی یا مکار نہیں بلکہ فریبی اور مکار لوگوں میں زندگی کی بقا کے لیے فریب اور عیاری اختیار کرتا ہے، اور یہی وجہ ہے کہ ”غریب صاحب“ کے ہاں اس کا کردار تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہاں وہ خدا ترس، بے غرض اور انسانیت کا درد رکھنے والا فرد نظر آتا ہے۔

”غریب صاحب“ کا کردار تو خیر کمال کا تراشا گیا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ یہاں دیگر غریب عوامی کردار تھوڑی دیر کے لیے ہی سہی مگر معاشرتی غربت کا اظہار کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ قصہ مختصر کہ جب اس ”غریب صاحب“ سے مالکِ مکان کرایہ مانگنے آ جاتا ہے تو وہ وہاں سے فرار ہو جاتا ہے۔ اس طرح تیسرا آقا لالا رو کو چھوڑ کر

خود بھاگ جاتا ہے۔ اس کے بعد ■ وہ جس شخص کے پیچھے چڑھتا ہے وہ بھی ایک ستمگار کردار ہے۔

یہ ایک پاپائی بخشائش نامے بیچنے والا بخشائش گر ہوتا ہے جس کے بارے میں لازارو کہتا ہے کہ "زندگی میں اس سے زیادہ ہنرمند یا بے حیا شخص کوئی نظر نہ آیا — میں ابھی لڑکا ہی تھا لیکن اس کی عیاری سے بہت متاثر ہوا اور دل سے کہا: نہ جانے اس جیسے اور کتنے ہیں جو بھولے بھالے لوگوں کو ٹھگتے ہیں۔" یہاں اس کردار میں مکاری کی انتہا دکھائی گئی ہے اور بتایا گیا ہے کہ مذہب کے نام پر کیسے کیسے فراڈ عوام کے ساتھ کیے جاتے ہیں۔ انھیں کیسے بے وقوف بنایا اور لوٹا جاتا ہے۔ یہاں، لازارو کا کردار محض بیان کنندہ کا بن کر رہ جاتا ہے۔ وہ اس ساری مکاری اور عیاری کی پوری پوری حقیقت کھول کر رکھ دیتا ہے۔ خاص طور پر لوگوں کو بے وقوف بنانے کے لیے بخشائش گر جو ایک طویل ڈراما رچاتا ہے، اس کا اور اس کے نتیجے میں لوگوں کی سادہ لوحی کا نقشہ اس باب کا خاص حصہ ہے۔ لازارو کو یہاں بھوک کا کوئی مسئلہ درپیش نہیں۔ پہلی بار وہ خوراک کے حوالے سے آسودہ حال دکھائی دیتا ہے مگر یہاں وہ زمانے میں عیاری کی بھیانک ترین شکل سے بھی پہلی بار آشنا ہوتا ہے اور یہیں وہ یہ سبق سیکھتا ہے کہ معاشرے میں زندہ رہنے کے لیے معاشرے کی برائیوں سے نباہ کرنا بہت ضروری ہے۔ اسی سبق کا اظہار آخری باب میں اس وقت ہوتا ہے جب وہ اپنی بیوی کی بدکرداری پر پردہ ڈال کر امن اور خوشی کی زندگی گزارتا نظر آتا ہے۔ یہ بیوی ایک پادری کی خادمہ ہوتی ہے اور در پردہ اس پادری کی رکھیل جسے پادری، لازارو کے ساتھ بیاہ دیتا ہے اور لازارو اس لیے اس شادی پر راضی ہو جاتا ہے کہ بقول اس کے:

> "حضور! میں نے بھی دیکھا کہ ایسے قابل احترام اشراف سے، جو آپ جیسے عالی جاہ
> کے خادم اور دوست بھی ہیں، وابستہ ہو جانے میں سراسر فائدہ اور بہتری ہے۔ اس
> لیے میں لڑکی سے شادی کرنے پر راضی ہو گیا۔"

اب لازارو کو سرکاری ملازمت بھی مل جاتی ہے اور بیوی بھی اور لازارو وہ تمام گر بھی سیکھ چکتا ہے جو زمانے میں زندہ رہنے کے لیے بہت ضروری ہیں۔ لہٰذا اب وہ امن اور چین کی زندگی گزارتا ہے۔ اور یہیں ناول اختتام پذیر ہوتا ہے۔

اگرچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ناول میں معاشرے کی برائیوں پر ہی چہرہ دکھایا گیا ہے مگر پکارسک ناول کی شعریات کا بنیادی اصول یہی ہوتا ہے کہ معاشرے کے اخلاقی زوال کا نقشہ کھینچا جائے اور پھر اسے بالعموم طنز کے پیرائے میں بھی بیان کیا جائے لیکن کہیں کہیں سماجی خوبیاں یا کرداری اوصاف اپنی جھلک دکھا جاتے ہیں اور

ہمیں یہاں بھی لاثارو کے ہاں ایسے اوصاف کی جھلک نظر آتی ہے لیکن یہ نمایاں اس لیے نہیں ہو پاتے کہ پکارسک ناول کا مسئلہ کرداری اوصاف ظاہر کرنا نہیں ہوتا۔ یہاں خاص طور پر پادریوں کے کردار پر زیادہ طنز کیا گیا ہے اور ان ہی کو معاشرے کے ناسور کے طور پر زیادہ ابھارا گیا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ بقول محمد سلیم الرحمن "۱۵۵۹ء میں ہسپانوی کلیسا کی احتسابی عدالت نے ناول پر پابندی عائد کر دی۔" لیکن ناول کلیسا کی یہ کوششیں ناکام رہیں اور یہ ناول پورے یورپ میں مشہور و مقبول ہو گیا۔ اور آج تک یہ ناول اپنی مخصوص تکنیک اور دلچسپی رکھنے کی وجہ سے دنیا کی بیشتر زبانوں میں ترجمہ ہو کر پڑھا جاتا ہے۔

☆☆☆☆

سعادت سعید

مجید امجد کی شاعری کے بارے میں چند کلمات

(۱)

غالب نے اپنے ایک شعر میں اظہار اور حسرتِ اظہار کے باہمی تعلق پر جس عمق اور گیرائی سے روشنی ڈالی ہے وہ اردو کلاسیکی دور کے کسی اور شاعر کے شعری تجربوں میں شاذ ہی دکھائی دے گی۔ وہ لکھتے ہیں:

آتش کدہ ہے سینہ مرا سوزِ نہاں سے
اے وائے اگر معرضِ اظہار میں آوے

اس شعر کی تشریح کی رمز یہ ہے کہ اگر آتش کدے کی آگ آتشکدے سے باہر آجائے گی تو وہ مقدس نہیں رہے گی۔ چناں چہ شعوری طور پر شاعر اسے معرضِ اظہار میں نہیں لانا چاہتا۔ اس پس منظر میں کروچے کے نظریہ اظہار کی بات ہماری مزید معاونت کر سکتی ہے۔ کروچے کا خیال ہے:

"اظہار باطنِ شاعر میں مکمل ہو جاتا ہے۔ اس کی معروضی تشکیل ترجمانی ہوتی ہے"

There is no difference in kind between ordinary, everyday intuitions & the creation of art objects. It is only a matter of degree (Lyas 102).

The advantage of this part of the theory is that it helps us to accept as art works created for religious or utilitarian purposes (pottery, African masks, etc.).

Entirely internal (in the human psyche). What we call the external work of art is never the real work of art (Lyas 75).

Good art expresses something common to all humanity.

Great artists express emotions in such a way that they can be shared by all of humanity."

مجید امجد نے اپنے ایک انٹرویو میں کھل کر اس امر کا اظہار کیا ہے کہ بطور انسان ہمارا یہ فریضہ ہے کہ ہم

زندگی کی مثبت قدروں کو آگے بڑھانے کا کام کریں۔ زندگی کی مثبت قدریں کیا ہیں؟ مولانا روم سے لے کر علامہ اقبال تک ہر بڑے شاعر نے فروغ انسانیت کے لیے اپنی تخلیقات کو وقف کیا۔ اس لیے وہ آج بھی خاص و عام میں مقبول ہیں۔ شہرت عام اور بقائے دوام پانے والے شعرا انسان اور انسانیت کی تلاش کے سیاق وسباق میں اپنے فکر و احساس کو استعمال کرتے ہیں۔

آج تم ان گلیوں کے اکھڑے اکھڑے فرشوں پر چلتے ہو
بچو! آؤ تمھیں سنائیں گزرے ہوئے برسوں کی سہانی جنوریوں کی باتیں
تب یہ فرش نئے تھے،
صبح کو لمبے لمبے اوورکوٹ پہن کر لوگ گلی میں ٹہلنے آتے
ان کے ہاتھوں جیسے چہرے ہماری جانب جھکتے
لیکن ہم تو آپس میں
باتیں کرتے رہتے اور چلتے رہتے
پھر وہ ٹہلتے ٹہلتے ہمارے پاس آ جاتے
بڑے تصنع سے ہنستے اور کہتے
"ٹھٹھرو! سردی تم کو نہیں لگتی کیا؟"
ہم سب بھرے بھرے جزدان سنبھالے
تھرمس ہاتھوں میں لٹکائے
تیز ہواؤں کی ٹھنڈک اپنی آنکھوں میں بھر کر
بنا بٹن کے گریبانوں کے پلو ادھڑے ہوئے کاجوں میں بھر کر
چلتے چلتے تن کر کہتے
"نہیں تو! کیسی سردی؟ ہم کو تو نہیں لگتی"
بچو! ہم ان اینٹوں کے ہم عمر ہیں جن پر تم چلتے ہو
صبح کی ٹھنڈی دھوپ میں بجتی آج تمھاری ایک صف کی وردی
ایک نئی تقدیر کا پہناوا ہے
اجلے اجلے پھولوں کی چلمن میں چلنے والو،
تمھیں خبر ہے؟
اس فٹ پاتھ سے تم کو دیکھنے والے
اب وہ لوگ ہیں

جن کا بچپن
ان خوابوں میں گزرا تھا جو آج تمھاری زندگیاں ہیں

(پھولوں کی پلٹن، مجید امجد)

افتخار جالب اپنے مضمون "فی بطن شاعر" میں رقمطراز ہیں:

"خالص شاعری کے مختلف علمبرداروں نے مختلف عناصر کی منہائی کے وسیلے سے خالص شاعری کو دریافت اور متعین کیا ہے۔ وہ تمام عناصر جنھیں شاعری سے خارج کرنے کے بعد خالص شاعری وجود میں آتی ہے ان کی فہرست حتمی ہے نہ ہو سکتی ہے۔ پھر خالص شاعری کی اصطلاح میں جن جن غیر ضروری مباحث کو جنم دینے کے امکانات ہیں ان کی تائید و تردید میں بے پایاں دفاتر موجود ہیں۔ ان قباحتوں کے پیش نظر اس اصطلاح کو ترک کرنا ضروری ہے۔ تاہم خالص شاعری اخراج و منہائی سے کُلی کل کے جس اصول کا اثبات کرتی ہے اس کی اہمیت کا جتنا بھی ذکر کیا جائے کم ہے۔ اظہار و ترجمانی کے مباحث کی عملی شکل دیکھنے کے لیے ہم مجید امجد کی نظم "دوام" کی طرف رجوع کرتے ہیں:

کڑکڑاتے زلزلے امنڈے، فلک کی چھت گری، جلتے گُردوے
قیامت آ گئی سورج کی کالی ڈھال سے ٹکرا گئی دنیا
کہیں بجھتے ستاروں، راکھ ہوتی کائناتوں کے
رکے انبوہ میں، کروٹ دو سایوں کی۔۔
کہیں اس کھولتے لاوے میں بل کھاتے جہانوں کے
سیہ پشتے کے اوجھل، اک کھلی کھڑکی۔۔
کوئی دم توڑتی صدیوں کے گرتے چوکھٹے سے جھانکتا چہرہ،
زمینوں آسمانوں کی دہکتی گرد میں ٹھہرے
خنک ہونٹوں سے یوں پیوست ہے اب تک
ابھی جیسے سحر بستی پہ میٹھی دھوپ کی مایا انڈیلے گی
گلی جاگے گی، آنگن بھنبھنائیں گے
کوئی نیندوں لدی پلکوں کے سنگ اٹھ کر
کہے گا: "رات کتنی تیز تھی آندھی!"

مجید امجد اس نظم کی تخلیقی بنت پر یوں اظہار خیال کرتے ہیں:
"نظم تحریر کرتے وقت شاعر اگر نظم کے تخلیقی عمل کی طرف متوجہ ہے تو نظم کی تکمیل ناممکن ہو جائے گی۔"
ان کا یہ کہنا درست ہے کہ کسی کیفیت کی طرف متوجہ ہونے کا عمل اس کیفیت کے خاتمے کا باعث

ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اصل بات تو یہ ہے کہ:

”کس طرح ایک خیال یا تصور حرفِ بیان کا قالب اختیار کرنے سے پہلے ایسی تبدیلیوں اور استحالوں سے گزرتا ہے جو اس کی آخری شکل کا تعین کرتے ہیں۔ اس میں زیادہ دخل اس بات کا ہوتا ہے کہ لکھنے والا حقیقت کے اظہار کے لیے کون سے فنی دکھاوے سے کام لینا پسند کرے گا۔ حقیقت کا یہ بناوٹی روپ یا غیر حقیقی قالب فن پارے کی ماہیت پر اثر انداز ہوتا ہے۔“

مجید امجد نے یہ سوال بھی اٹھایا ہے کہ اصل بات کے بیان کے لیے اس دکھاوے کی ضرورت کیوں پیش آتی ہے۔ اس امر کی تخریج شعر یا نظم کی نفی کا باعث بن سکتی ہے۔ مجید امجد کا کہنا ہے:

”اگر تخلیقی عمل سے مراد وہ کیفیت جو شعر کہتے وقت شاعر کے جسم اور ذہن پر طاری ہوئی تو یہ عمل صرف شاعری کا روگ ہے۔ فرض کر لیجیے کہ ایک مصرعے کے اندر کسی خلا کو پر کرنے کے لیے مناسب لفظ ڈھونڈتے وقت میں جس کرب سے گزرا، اس میں ایک لمحہ ایسا بھی آیا جب میں نے محسوس کیا کہ میرے اعضا ٹکڑے ٹکڑے ہو کر کمرے کے اندر الگ الگ بکھرے پڑے ہیں۔ تو محض ایسی ہی کوئی محیر العقول بات جو بیان کر دینے سے وہ نظم کیا قاری کی نظر میں زیادہ وقیع ہو جائے گی؟ اور کیا یہ ضروری ہے کہ جو نظم ایسے یوگ میں، ایسے کشٹ سے، ایسے کرب میں کہی جائے ضرور اچھی نظم ہوگی۔ اگر میں یہ کہہ دوں کہ یہ نظم تو میں نے قلم اٹھایا اور یوں لکھ دی جیسے خدا بول رہا ہو اور بندہ لکھ رہا ہو تو کیا اس بات سے نظم کی اہمیت بڑھ جائے گی؟ اگر یہ سب باتیں درست ہیں تو پھر اس جھنجھٹ میں پڑنے سے حاصل کیا ہے؟“

مجید امجد یہ وضاحت بھی کرتے ہیں کہ یہ نظم انہوں نے ۱۹۶۱ء میں تخلیق کی تھی اور حال ہی میں اس میں رد و بدل بھی کیا ہے۔ انہوں نے اس کی بعض سطور کاٹی ہیں اور کہیں کہیں معمولی رد و بدل بھی کیا ہے۔ لیکن اس کی اصل شکل زیادہ تر، پہلے ہی کی رہی ہے۔ آج اس نظم کے بارے میں سوچتے ہوئے ان کے سامنے ”ایک عجیب سا تضاد“ آتا ہے۔ مجید امجد لکھتے ہیں:

”ایک طرف تو آج مجھے اس کیفیت کی جزئیات یاد نہیں آتیں جو اس نظم کے بنیادی خیال سے، اور اس خیال کی اولیں تحریک سے وابستہ تھیں اور نظم کہتے وقت مجھ پر طاری تھیں۔ دوسری طرف وہ بنیادی خیال آج بھی اسی طرح میری روح کا حصہ ہے جیسے پہلے تھا، گو اس کے اثرات آج مختلف ہو سکتے ہیں۔ یہ نظم مجھے عزیز ہے اس لیے کہ اس سے مجھے ایک ایسے احساس کی یاد دہانی ہوتی ہے جو ایک ایسے خیال کا آوردہ تھا جس سے آج بھی میری روح وابستہ ہے۔ اس خیال کے تحت کبھی میں نے یوں بھی سوچا تھا، اس خیال کے تحت ہمیشہ سوچوں گا، لیکن جو سوچ اس نظم کا قالب اختیار کر گئی ہے میں اس کو ہی عزیز سمجھتا ہوں۔ آج جب اس سوچ کے بارے میں سوچتا ہوں تو دھندلی دھندلی سی یادیں ایسی چیزوں کی بھی ابھرتی ہیں جو اس نظم کا حصہ نہ بن سکیں۔ اگر میں بیان کر دوں کہ کیسی باتیں تھیں جو اس نظم کا حصہ نہ بن سکیں تو شاید آپ ان کو تسلیم بھی نہ

کریں گے۔ مثلاً ایک مانوس جگہ، ایک سڑک اور درخت، اور درختوں پر پھیلا ہوا آسمان، اور آسمان پر یہ سب شکست و ریخت کا منظر۔ اور پھر وہ ایک کمرہ اور اس کا کھلا ہوا دریچہ اور بوجھل سمٹے ہوئے پردے اور میز پر گلدستہ۔ ان میں سے کسی چیز کا بھی تذکرہ نظم میں نہیں۔ لیکن کچھ ایسے ہی اجزا تھے جنہیں جوڑ کر اس نظم کا بہروپ میں نے مرتب کرنے کی سعی کی تھی۔ شاید میں بھول رہا ہوں۔ اب تو وہی کچھ درست ہے جو اس نظم میں ہے۔ اصل سچائی تو وہی کچھ ہے جو اس دکھاوے کے اندر ہے۔"

تفحص الفاظ کے پیچیدہ عمل سے لے کر حشو و زوائد اور غیر ضروری تفصیلات کے اخراج تک کا عمل کسی تخلیق کے "فنی دکھاوے" کا حصہ ہوا کرتا ہے۔ لیکن اصل نظم میں جن تفصیلات کو مہیا کیا جاتا ہے وہی اس کی اصل حقیقت ہے۔

مذکورہ دونوں نظموں کے معنوی حوالے ان سطور کی اعانت کے بغیر سامنے نہیں آسکتے۔

اس فٹ پاتھ سے تم کو دیکھنے والے
اب وہ لوگ ہیں
جن کا بچپن
ان خوابوں میں گزرا تھا جو آج تمھاری زندگیاں ہیں

(پھولوں کی پلٹن، مجید امجد)

ابھی جیسے سحر بستی پہ جھکتی دھوپ کی مایا انڈیلے گی
گلی جاگے گی، آنگن جھمائیں گے
کوئی نیندوں لدی پلکوں کے سنگ اٹھ کر
کہے گا: "رات کتنی تیز تھی آندھی!"

مجید امجد نے اپنی شاعری میں انسان، حیات اور کائنات کے دوام کی بابت متنوع جہات سے اظہار خیال کیا ہے۔ اس دوام کو اور شاعروں نے بھی محسوس کیا ہے۔ مثلاً لاطینی امریکی شاعرہ سیسلیا مریلیس اپنی نظم "ہوا" میں لکھتی ہیں: (ترجمہ: راقم الحروف)

چلی باد گرما چلی
اپنے ہمراہ ہر شے اڑا لے گئی
حقارت سے اشجار نے اپنی شاخیں زمیں پر گرائیں
چھتوں میں دراڑیں پڑیں
مکمل بنائیں بکھرنے لگیں

اس کے ہمراہ وہ غائب ہو گئیں ایسی چیزیں
کہ جن کا نشاں تک کسی شخص کے ہاتھ آیا نہیں
درختوں کی شاخوں پہ پتوں میں مستور ایسے کئی آشیانے
کہ جن کی خبر لوگ رکھتے نہ تھے تنکا تنکا ہوئے
اور دلوں میں دھڑکتی امیدوں پہ مایوسیاں چھا گئیں
ساعتِ نیم شب تھی کہ قدموں تلے
نیند اور چین کو روندتی بادِ گرما چلی
دن چڑھا اور سورج دہکنے لگا
وسعتوں کے بھرے دشت کے سب مناظر
پریشان و خستہ تھے
آندھی کی غارت گری سے مگر رونما ہے
خموشی تھی، چاروں طرف پر سکوں تھی فضا
اور بچے ہوا ڈھونڈتے تھے
کہ ان کی پتنگیں بلند ہو سکیں

(۲)

بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے بعد اگر کسی شاعر نے حقیقی معنوں میں شاعری میں خیال اجالنے کا کام کیا ہے تو وہ مجید امجد ہیں۔ ان کی نظموں کے ایک ایک مصرعے میں سوچ کی آنچ دکھائی دیتی ہے۔ انھوں نے زندگی کے تجربات، مشاہدات اور علمی اکتسابات سے بھرپور مدد لیتے ہوئے اپنی نظموں میں ایک ایسے جاوداں منظر نامے کی تشکیل کی جس میں انسانی ہستی اپنی تمام تر کوتاہیوں، ناکامیوں، صلاحیتوں اور کامرانیوں سمیت منعکس ہے۔ یہ علاحدہ بات ہے کہ مجید امجد نے نظم کے ایوان کی سلیں تراشنے کے دوران حسرتِ اظہار کی بات نہیں کی۔ یہ حسرتِ اظہار ہر بڑے شاعر کے شعور کا حصہ ہے کہ اس کے سینے میں سوزِ نہاں کا آتش کدہ موجود ہوتا ہے۔

اظہار کی حسرت کے باوجود یہ کہنے میں کوئی باک نہیں ہونا چاہیے کہ مجید امجد نے اپنی نظموں میں خیالات، جذبات اور مشاہدات کے جس پھیلاؤ کو سمیٹا ہے وہ ہمارے عہد کے بہت سے معروف اور نامور شعرا کے لیے باعثِ رشک رہا ہے۔ اپنی شعوری زندگی کی نصف صدی کے دوران مجید امجد کا سابقہ جن مسائل، الجھنوں، واقعات اور انسانی کہانیوں سے پڑا ان سے متحیر ہو کر انھوں نے مختلف النوع طبیعاتی، مابعد الطبیعاتی، سماجی، اخلاقی، نفسیاتی اور فکری امور کی تہ شناسی کا فریضہ انجام دیا۔ انسان، کائنات اور ماحول کے بطن میں اتر کر زندگی کے اس تحرک کی شناخت کی جس کی مدد سے صد رنگ رموز کو بھی شاعری کی قلم کی گرفت

میں آ گئے۔ مجید امجد اپنی تمناؤں کے تصویر کدے میں نگراں رہے اور اپنے احساس کے جلتے ہوئے زہر کو قارئین تک منتقل کرتے رہے۔

مجید امجد احساس کے شاعر تھے۔ ان کے عمومی حواس تیز تھے یہی نہیں ان کے شاعرانہ ادراک کی حس بھی چوکس اور متحرک تھی۔ انہوں نے اپنی نظموں میں مہارت اور کاریگری سے اپنے مشاہدات کو منتقل کیا، "خدا"، "ایک اچھوت ماں کا تصور"، "خودکشی"، "دستک"، "طلوعِ فرض"، "کلیہ داواں"، "بارش کے بعد"، "ایک کوہستانی سفر کے دوران میں"، "جہانِ قیصر و جم میں"، "نژادِ نو"، "درسِ ایام"، "زندگی اے زندگی"، "مقبرہ جہانگیر"، "بس اسٹینڈ پر" اور "جاروب کش" وغیرہ ان کی وہ نظمیں ہیں جن میں زندگی خصوصاً نچلے طبقوں کی زندگی سے شاعر کے گہرے روابط کا احساس ہوتا ہے۔ وہ اشکوں اور آہوں میں ڈوبی دنیا کو خوب صورت اور محبتوں سے بھرا دیکھنا چاہتے تھے۔ مجید امجد کا مسلک تھا کہ انسان کیا انسانی رویوں سے ہی دنیا کی دیگر اشیا میں حسن پیدا ہوتا ہے یعنی انسان (کہ جو حقیقی معنوں میں حیوانی سطح سے بلند ہوتا ہے) کا سایہ جب دیگر اشیا پر پڑتا ہے تو وہ ان میں بھی جمال پیدا کر دیتا ہے۔ یہ درست ہے کہ مجید امجد کی ابتدائی شاعری اردو نظم کی رومانوی تحریک کے زیر اثر ہے لیکن یہ پوری حقیقت نہیں ہے اس لیے کہ انہوں نے اس تحریک کے شعرا کی نظموں کے مقابلے میں کئی درجہ زیادہ سجی ہوئی مزین اور تراش خراش کے قرینے سے معمور نظمیں لکھی ہیں یوں رومانوی تحریک کی جذباتی ناپختگی کو پختگی کی حدود میں لانے کا سہرا ان کے سر باندھا جا سکتا ہے۔

"شبِ رفتہ" میں "دمِ شرر" کے حصے کی تمام نظمیں رومانوی شعرا کے اثر ہی کا نتیجہ ہیں تاہم ان میں مجید امجد کی مخصوص انفرادیت، سوز، امیجری، لفظوں کی ملائم ترتیب و تنظیم اور آہنگ کی معانی سے ہم آہنگی کے تیور انہیں رومانوی تحریک کے شعرا کی نظموں کے مقابلے میں اعلیٰ شعری مرتبے کا حامل ٹھہراتے ہیں۔

مجید امجد کی نظموں میں حال سے بے اطمینانی کا احساس موجود ہے مگر اس میں شدت نہیں ہے۔ انہوں نے مخصوص تہذیبی معیارات کا خاکہ اپنے ذہن میں بنا رکھا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ترقی پسند شاعری کے معیارات کو مکمل طور پر تسلیم کرنے سے انکار کیا۔ جدید دور میں فکر و فلسفہ کے میدانوں میں جو ترقیاں ہوئیں انہیں بھی ایک خاص حد تک ہی انہوں نے قبول کیا۔ وہ ایسے معیارات سے گریزاں رہے جن میں کسی نہ کسی صورت سے بے اعتدالیاں جھلکتی تھیں۔ مجید امجد نے نظریہ شاعری میں اپنے ذاتی آدرشوں سے کام لے کر احساسات اور جذبات کی متوازن اور معتدل صورتوں کو سامنے لانے کی کوشش کی۔ جدلیاتی مادیت کے تحریکی ابھاروں اور وجودیت کے تحت اخلاقی اطوار سے انہوں نے سروکار نہیں رکھا۔ ان کے شعری آدرشوں میں ان کے داخلی طرزِ احساس کی بدولت ایک نئی اپروچ کا سراغ ملتا ہے۔ ایسی اپروچ جس کا بنیادی مقصد منصفانہ اخلاقی اور سماجی معیاروں کی تلاش تھا۔ وہ نظیر اکبر آبادی کی طرح زندگی کی تمام تر حدود کو اپنے احاطۂ شعور میں لا کر اس نوع کے نتائج تک پہنچتے ہیں۔

راجا، پرجا، گیاں
اک بہتا طوفاں
کاوسیک ساماں
جھونپڑیاں ایواں
نغمہ اور فغاں
ہر شے اس میں رواں
ہر شے اس میں نہاں
اور پھر اس کے بعد
ایک وہی طوفاں
نہ کوئی مشرق
نہ کوئی مغرب

مگر وہ اک زینۂ مراتب
جو ان گنت بے زباں غلاموں کی ٹوٹتی پسلیوں پہ
کل بھی ہزار کف در دہاں
خداؤں کے بوجھ سے کچکچا رہا تھا
اور آج بھی اک وہی ترازو کہ
جس میں زنجیر پوش روحوں کے شعلہ اندام
دست و بازو
بہ مزد کے اشک تل رہے ہیں

وہ جن کے واسطے یہ گلستاں سجایا گیا
اسی طرح تہی داماں تہی سبد ہی رہے
تو ـــــ سوچ لو ـــــ کہ یہ اک لطیف پرتو نور
یہ لو کہ تھرتھراتی ہواؤں میں ٹھہر ٹھہر ہر دور
ہزار ساعتِ بے برگ کے بیاباں میں
یہ اک سسکیوں بھری سانس؛

اس کا مستقبل؟

مجید امجد نے جس کلچر اور اپروچ کو اپنایا تھا اس میں ورثے میں ملی ہوئی اقدار سے بغاوت کا سبق پوشیدہ نہیں تھا۔ انہوں نے معاشرے کی زبوں حالی پر نفرت کا رویہ بھی نہیں اپنایا۔ مجید امجد زندگی سے گہرے طور پر متعلق ہو کر اس کی شعور آمیز جذباتی تفہیم کو اپنا مطمح نظر بناتے ہیں۔ یہ تفہیم خارج کی محرومیوں' تشدد اور المیہ صورتحال کا احساس دلانے کے ساتھ ساتھ ایک آئیڈیل ماحول کی نشاندہی کرتی ہے۔ اشیا کی تہذیبی تنظیم اور احساساتی داخلی ارتباط اس کا جوہر ہے۔ ان کا آئیڈیل ایسے لوگ ہیں جو خود تو اپنے لہو میں ڈوب جاتے ہیں لیکن اس مٹی پر آنچ نہیں آنے دیتے جس پر نئی نسلوں کی آرزوؤں کے باغ مہکتے ہیں۔

مجید امجد کو فرد و معاشرہ، حیات فنا کی زد میں نظر آئے۔ وہ زندگی کی پٹری پر بے بس زندگیوں، دور افق کے گڑھے میں ڈھونے والے ظلم کے ٹھیلوں کو دیکھتے ہیں تو چیخ اٹھتے ہیں یوں لگتا ہے جیسے انہیں سسیفس یاد آ گیا ہو۔ دنیا اگرچہ ان کے لیے ایک بے مصرف مصروفیت تھی تاہم انہیں اس میں ایسے لوگ بھی ملے جن کے کرم سے اس کا ایک مصرف نظر آیا۔ مجید امجد کو سڑک پر ایکسیڈنٹ میں جب کوئی مرتا نظر آتا ہے تو وہ اسے قتل قرار دیتے ہیں۔ قانون انہیں آنکھیں میچے دکھائی دیتا ہے اور آپ پہلے کہتے تھے کہ آنکھوں پر پٹی باندھ کر دنیا اچھی نظر آتی ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ وہ دنیا میں دنوں کے اندھیر کی رو کو، روحوں اور جسموں میں گرداں پاتے ہیں اور اونچ نیچ کی صورتحال میں اونچی مسند والے پہاڑ سے یوں گویا ہوتے ہیں۔

کبھی تو اپنی خاطر میری سمت بھی جھک کر دیکھ ان کے خیال میں ایسے شرپسند لوگ جو گرجنے، بپھرنے اور جھپٹنے کی باتیں کرتے ہیں اور دوسرے کی روزی چھینتے ہیں اس مقدس مٹی سے انصاف نہیں کرتے۔ وہ انسانوں کے مابین تفاوت کے ماحول کو پسندیدہ نگاہ سے نہیں دیکھتے۔ ان کا کہنا ہے کہ ماں کے یہ بچے ایک دوسرے کے لہو کے پیاسے ہیں اور ماحول کی خرابی کا باعث ہیں۔ ان میں سے وہ بچے جو آکاش کی طرف دیکھتے ہیں اور اپنے قدموں کی طرف نہیں دیکھتے وہ حقیقی معنوں میں ظالموں میں سے ہیں۔ مجید امجد کی نظموں کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

----ہر جانب ہیں دلوں، ضمیروں میں
کالے طوفانوں والے لفظ'
ہزاروں گھنی بھوؤں کے نیچے گھات میں
اب تو میرے لبوں تک آ بھی حرفِ زندہ

---پھر میں دیکھتا ہوں' دنیا والوں کی ملاقاتوں میں ہمیشہ' ہر سچائی کا ایک ہاتھ تو صرف مصافحہ ہوتا ہے اور دوسرا ہاتھ اتنی ہی مضبوطی سے اپنے دل کی گرتی ہوئی ایک پھانک کو دل کے ساتھ دبائے ہوئے ہوتا ہے۔

---تو اب یہ سب حرف' زیوروں میں جو مجلد ہیں کیا حاصل ان کا جب تک میرا یہ دکھ خود میرے لہو کی

ٹکسالوں میں ڈھل کے دعاؤں بھری اس جھولی میں نہ کھنکے جو رستے کے کنارے مرے قدموں پر بچھی ہے۔

مجید امجد کی نظم ''کنواں'' ''شب رفتہ'' کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے اس میں کنوئیں کی علامت کے حوالے سے دنیا کے معاملات و امور کی متعدد پرتوں کا تجزیاتی انداز میں جائزہ لیا گیا ہے۔ نظم کا کینوس کنوئیں تک محدود نہیں رہتا، تمام تر معاشرتی زندگی کو اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ کنواں زندگی کی علامت بنتا ہے جو ازل سے جاری و ساری ہے اور ابد تک جاری و ساری رہے گی۔

مجید امجد زندگی کو ادراکات کا ہیر پھیر کہتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ انسان کسی بھی لمحے نئے اور عجیب منظروں کے روبرو کھڑا ہو سکتا ہے۔ ان کی نظم ''طلوع فرض'' معاشرے میں زندگی کے کاروبار کی تفصیل پیش کرتی ہے۔ اس میں معاشرتی طبقے اجاگر ہوتے ہیں۔ شہر کی میکانکی زندگی سے اکتاہٹ اور کرب کا اظہار ملتا ہے۔ مجید امجد کی نظمیں زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات اور مسائل سے مرتب ہوتی ہیں۔ تحیر ان کی شاعری کا بنیادی وصف ہے۔ تحیر کی مدد سے وہ حیات و کائنات کی مختلف تعبیروں تک پہنچتے ہیں۔ ''دل دریا سمندروں ڈونگھے'' اسی طرز اظہار سے مرتب ہوتی ہے۔

مجید امجد اپنی نظموں میں ایسی تصویروں کی تشکیل کرتے ہیں جو ذہنی، بصری اور محسوساتی ہوتی ہیں۔ ان کی نظموں میں زندگی کی گہما گہمی اور معروضی اشیا کا وافر ذخیرہ موجود ہے۔ ان کی تمثالیں ملائم، اجلی، نفیس، اور متوازی ہیں۔ لفظوں کے استعمال میں انہوں نے کلاسیکی رویہ اپنایا ہے۔ جذبے، احساس اور تجربے کے پھیلاؤ کو منضبط کرنے کے لیے وہ معتدل، متوازن اور متناسب الفاظ منتخب کرتے ہیں۔ ان کی نظموں کے مصرعوں میں ایک خاص قسم کے ربط، تسلسل اور انضباط کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔

نظم ''آٹوگراف'' ان کے فنی ارتقا میں کلیدی حیثیت کی حامل ہے۔ اس میں انہوں نے لفظوں کے صوتی تلازمات سے چابک دستی سے کام لیا ہے۔ کھلاڑی، پھاٹک، شخصیت، باؤلر جیسے الفاظ مجید امجد کی ریاضت کی بدولت شعری اظہار کا بہترین نمونہ بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس نظم میں قافیوں کی تکرار کچھ اس طور سے ہوئی ہے کہ قاری کو ان کا احساس نہیں ہوتا۔ ''ترزاونو''، ''زندگی اے زندگی''، ''برہنہ'' اور ''ایلیٹ بن'' وغیرہ میں بھی یہی انداز ہے۔

مجید امجد کی نظموں میں نئے عہد کی صنعتی زندگی کے ساتھ ابھرنے والے نئے شہروں کے جغرافیے سے لے کر پرانی قصباتی تہذیب کی متوازن قدروں کے تحفظ تک کے موضوعات عمومی ہیں۔ نیا صنعتی شہر فطرت کی حدود سے گریز کا عمل سکھاتا ہے۔ آبادی میں اضافے کے نتیجے کے طور پر مکانوں اور بنگلوں کی تعمیر کے لیے اشجار کو کلہاڑی سے کاٹا جاتا ہے۔ سائنس اور مادہ پرستی کے اثرات نے انسان میں تنہائی کے شدید احساس کو جنم دیا ہے۔ اداروں، انجمنوں اور دفتری زندگی کی مصروفیات نے انسانی زندگی کو میکانکی بنا دیا ہے۔ مجید امجد اپنی نظموں میں نئی شہری زندگی اور پرانی قصباتی فضا کے نفسیاتی مطالعوں کے ذریعے اپنے آدرش اور پیغام کو عام

کرتے ہیں۔

وہ چھپر اچھے، جن میں ہوں دل سے دل کی باتیں
ان بنگلوں سے جن میں بسیں گونگے دن بہری راتیں
چھت پر بارش، نیچا جلے کالر، گدی، ایڑیاں
بجتے ملک، ڈاکراتی قدریں، پھوکی مایا کے سب مان

مجید امجد نے قومی اور سیاسی حوالے سے بلند پایہ نظمیں تخلیق کی ہیں۔ ان کی شاعری ہمارے عہد کی حقیقی انسانی آواز کی شاعری ہے۔ انہوں نے اپنے چاروں طرف بکھری آبادی کے دکھوں، غموں، مصیبتوں اور بحرانوں کو اپنے قلم کی نوک سے سمیٹا ہے۔ وہ سیاستدان نہیں تھے مگر ان کی نظموں میں ہر اہم سیاسی واقعے کا ظاہر و باطن منعکس ہوا ہے۔ وہ ماہر اخلاقیات نہیں تھے مگر بدیوں اور بدکاریوں کے خلاف سراپا احتجاج تھے۔ وہ سماجی کارکن نہیں تھے مگر طبقاتی ناہمواریوں کے تجزیے سے شغف رکھتے تھے۔ وہ فلسفی نہیں تھے مگر انسان، کائنات اور خدا کے معاملات کی فکری تفتیش ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ وہ ماہر نفسیات نہیں تھے مگر مختلف النوع کرداروں کے اعمال کو پہچانتے تھے۔ وہ صوفی نہیں تھے مگر مقام حیرت سے مقام وصال تک کے کوائف کی معرفت رکھتے تھے۔ وہ دنیادار نہیں تھے مگر دنیا کی ساری ٹیڑھی میڑھی چالوں سے آگاہ تھے۔ ان کی تخلیقات گواہی دیتی ہیں کہ وہ خالص شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ خالص شاعری کے عظیم علمبردار بھی تھے۔ خالص شاعری کے الفاظ کو ہمارے نقادوں نے جس بے احتیاطی سے برتا ہے اس سے احتمال ممکن ہے کہ مجید امجد کو محض جمالیات پرست گردانا جائے، اس لیے یہ ضروری ہے کہ یہاں خالص شاعر اور خالص شاعری کے معانی متعین کر لیے جائیں۔

خالص شاعر وہ ہے جو اشیا، ماحول اور انسان کے بطن میں اتر کر حقیقتوں اور صداقتوں کے موتی ڈھونڈ لائے اور خالص شاعری وہ ہے جس میں ان دریافت شدہ حقائق اور صداقتوں کا اعلیٰ فنی دروبست کے ساتھ اظہار ہوا ہو۔ مجید امجد انہی معنوں میں خالص شاعر تھے اور ان کی شاعری انہی معنوں میں خالص شاعری ہے۔ خالص شاعری اور خالص شاعر جذبے اور فکر کو ایک ہی کٹھالی میں پگھلانے کا جتن کرتے ہیں۔

شاعر ہونے کے لیے نہ صرف ملکی سیاسی مسائل سے واقفیت ضروری ہے بلکہ بین الاقوامی سیاسی اتار چڑھاؤ کی نبض شناسی بھی ناگزیر ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں کشمیریوں کی آزادی پر بھی اظہار خیال ہے۔ مشرقی پاکستان کے المیے کا تذکرہ بھی ہے۔ ویت نام میں ہونے والے مظالم کی کتھا بھی ہے۔ افرو ایشیائی عوام کو درپیش مسائل کی داستان بھی۔ ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کی جنگوں میں شہید ہونے والوں کے نوحے بھی ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے فسادات پر ماتم بھی ہے۔ جابروں اور فسطائی آمروں کی حکمت عملیوں کا ایکسپوزر بھی ہے اور آزادیٔ اظہار کی راہ میں حائل رکاوٹوں پر شدید ردعمل بھی۔ مجید امجد حب الوطنی کے جذبات سے مالامال وطن کو اندرونی اور بیرونی ظالم طاقتوں سے پاک دیکھنا چاہتے تھے۔ سیاسی حوالوں سے ان کی مندرجہ ذیل نظمیں ان

کی سیاسی بصیرت کا جیتا جاگتا ثبوت ہیں۔

"راجا پرجا"، "مشرق و مغرب"، "منزل"، "کہانی ایک ملک کی"، "صدا بھی مرگِ صدا"، "متروک مکان"، "لاہور"، "سپاہی"، "چیر و مسعود"، "افریشیا"، "ڈر کاہے کا"، "تینوں رب دیاں رکھاں"، "دن تو جیسے بھی ہوں"، "بانگ بقا"، "میثاق"، "اپنی بابت تو ہم تو یہ جانتے ہیں"، "اے قوم"، "۲۱ دسمبر ۱۹۸۱ء"، "ہم تو سدا تمہاری پلکوں کے"، "ریڈیو پر ایک قیدی"، "۸ جنوری ۱۹۷۲ء"، "دلوں کی ان فولادی جھکوں میں"، "اے دل اب تو کچھ ڈر"، "کیا یہ ہم کو خبر ہے"، "شہر ثروں"، "گوشۂ امن"۔ مجید امجد کی یہ نظمیں تکنیکی پختگی کے اعتبار سے اپنا ثانی نہیں رکھتیں اور ان میں علامت اور تمثال کا نادر استعمال ہوا ہے۔ علامتی امکانات کی جھلکیاں بھی ہیں اور فکری پھیلاؤ کا اہتمام بھی۔ اس حوالے سے ان کی ایک نظم ملاحظہ ہو۔

ان سالوں میں / ان کالوں میں / چلی ہیں کتنی تلواریں
بنگالوں میں
ان کے زخم تنے گہرے ہیں روحوں کے پاتالوں میں
صدیوں تک روئیں گی قسمتیں جکڑی ہوئی جنجالوں میں
ظالم آنکھوں والے خداؤں کی ان چالوں میں
دکھوں، وباؤں میں / قحطوں، کالوں میں
کالی تہذیبوں کی رات آئی بے اجالوں میں
اور اب ان زخموں کے اندمالوں میں، اپنے اپنے خیالوں میں
چلنے لگی ہیں کروڑوں جبڑوں میں تھوتھنیوں میں زبانیں
جیسے ہوں جتی ہوئی بے مصرف تیلوں تالوں میں
کوئی تو میری بے زبانی کے معانی ڈھونڈے ان حالوں کے حوالوں میں!

شاعر حرفوں اور لفظوں کے معانی پہچانتے ہیں۔ وہ رستے لہو کی ایک ایک بوند کے محتسب ہیں۔ وہ دھانی دیسوں اور گدلی آبناؤں میں بہتے عوام کے لہو کا حساب رکھتے ہیں۔ وہ مطمئن نہیں ہوتے اور ندی مار ملیدہ گلگلتو سوں کے درمیان گزرتے خونی عہد سے بے اعتنائی برتتے ہیں۔ وہ چیونٹیوں کے قافلے کے اندر منادی کا فریضہ ادا کرتے ہیں۔ وہ قومی راہنمائی کی امانتیں لیے ہوئے ہیں۔

فنِ شاعری پر نظری گفتگو افلاطون سے ژاں پال سارتر تک ہر شعر شناس کا مرغوب مشغلہ رہا ہے۔ اس ضمن میں متنوع موشگافیاں صفحۂ قرطاس پر منتقل ہوئی ہیں، ہر نظریہ ساز نے اس فن کو اپنے مخصوص تنقیدی زاویوں سے پرکھنے کا تعین کیا ہے۔ کسی نے شاعری کو نقل کی نقل کہا ہے۔ کوئی اسے سماجی مظاہر کا عکس جانتا ہے۔ کسی کے لیے شعر انسانی شعور کے ارتقاع کا وسیلہ ہے۔ کوئی اسے تخیل کی بھول بھلیوں سے وابستہ کرتا

ہے۔ کسی کے لیے درد و غم کا مجموعہ شاعری ہے۔ کوئی اسے خونِ جگر کی عطا کہتا ہے کسی کے لیے یہ اظہارِ وجود کا نام ہے اور کوئی اسے ترسیلِ پیغام کا ذریعہ تسلیم کرتا ہے۔ کسی کے لیے لفظوں کا تخیل بھرا جوڑ توڑ شاعری ہے اور کوئی اسے تلازمات کی مخصوص ترتیب کی پیداوار رکھتا ہے۔ مجید امجد نے ۱۹۵۹ء میں ایک نظم "صدا بھی مرگ صدا" لکھی جس سے ان کے نظریہ شعر کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس میں ایک ایسے شاعر کے بارے میں اظہار خیال ہے جسے نظامِ دنیا نے ہزار بار حرفِ نو کی دعوت دی مگر وہ اپنی فصیلِ خیال میں محصور خوشی پر قانع رہا۔ اس شاعری کی روح میں جو بھی آگ موجود بھی تھی تو وہ حرف میں اس طرح ڈھلی کہ اس کے جذبات کا پرجوش اظہار نہ ہو سکا۔ اس کے ارد گرد ضمیرِ ارض پر لہو کی لکیریں تھیں لیکن اس لہو کا ایک چھینٹا بھی اس کی تخلیقات میں منعکس نہ ہوا۔ ظلم کی تلوار چلی اور انسانی گردنوں کی فصل کٹی مگر اس شاعر نے اس افسانے کی کسی ایک سطرِ حزیں سے اپنے غم کی آرائش نہیں کی۔ اس کے گنبدِ الفاظ میں کراہتی انسانی تاریخ کی گونج تک سنائی نہیں دی۔ دنیا میں رد و بدل ہوا تاریخ کے نئے موڑ سامنے آئے ہیں مگر اس کی روایت پرستی کو ان حقائق کے اظہار سے کوئی سروکار نہیں تھا۔ اس کے قلم کی نوک اس کے اپنے دل میں دھڑکتے الم کو چھونے سے قاصر رہی۔ اس شاعر کے ہاتھ دکھی زمانے کی راکھ سے شرار چننے سے گریزاں رہے۔ اس نے صریرِ خامہ کی تقدیس کو نیلام کیا۔ ایسے شاعر جب مرتے ہیں تو ان کی قبریں بھی بے نشان ہو جاتی ہیں۔ مقبروں کے دھوئیں سے ابھرنے والے راہ گیر ان کا نشان زردپا سے مٹا دیتے ہیں اور جبینِ دنیا پر ان کا کوئی نقش باقی نہیں رہتا۔ اس قسم کے شاعروں کو رد کرنے والا شاعر مجید امجد کی طرح قومی اور ضمیری سطح پر سراپا صدائے احتجاج بلند کرتا رہتا ہے۔

مجید امجد نے ہر اس واقعے کو اپنی شاعری کا حصہ بنایا ہے جس سے انسانی آبادیاں متاثر ہوئیں۔ حرفِ نو ان کا وتیرہ خاص رہا ہے۔ ان کی روح میں بھڑکتا لاوا لفظوں میں آتش فشاں کی سی حرارت بھر گیا ہے۔ جوش اور جذبے کا شعری حدود میں اظہار ان کی نظموں کا طرۂ امتیاز ہے۔ اپنے شعری شعور کی زندگی کے عرصے میں انہوں نے دنیا میں جہاں کہیں بھی ظلم کے وحشی سائے لپکتے دیکھے بے قرار ہو گئے۔ انہوں نے اس ظلم کے خلاف احتجاج کیا۔ ٹریفک کے ایک عام چھوٹے حادثے سے لے کر جنگوں اور ہنگاموں میں چلتی تلواروں تک کے المیے ان کی شاعری کا موضوع بنے ہیں۔ ان کے شاعرانہ ویژن میں انسانی تاریخ کے مد و جزر اپنے کوائف محسوس کرواتے ہیں۔

مجید امجد نے شاعری کے میدان میں نئی روایتوں کی تعمیر کاری کی ہے اور دنیا اور تاریخ میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کو چشمِ بصیرت میں سمیٹا ہے۔ جو غم ان کے تجربات کا حصہ بنے ہیں وہ انہوں نے قارئین تک بھی پہنچائے ہیں۔ دکھی زمانے کی راکھ میں پوشیدہ چنگاریاں ان کی نظموں میں نئے طور کی حرارتیں بھرتی رہی ہیں۔ مجید امجد نہ تو خود ظلم کی تقدیس بیچنے والے تھے اور نہ ہی ایسے لوگوں کو پسند کرتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ آسمانِ تاریخ پر ان کی شاعری ایک نئے روشن ستارے کی صورت نمودار ہوتی ہے۔

موت کتنی تیرہ و تاریک ہے
ہو گی لیکن مجھ کو اس کا غم نہیں
قبر کے اندھے گڑھے کے اس طرف
اس طرف باہر اندھیرا کم نہیں
ہاں اسی گم سم اندھیرے میں ابھی
بیٹھ کر دو راکھ چنی ہے ہمیں
راکھ ان دنیاؤں کی جو جل بجھیں
راکھ، جس میں لاکھ ٹوٹیں شمعیں
زیست کی پلکوں سے ٹپ ٹپ پھوٹتی
جانے کب سے جذب ہوتی آئی ہیں
کتنی روحیں ان زمانوں کا خمیر
اپنے اشکوں میں سموتی آئی ہیں
جانتا ہوں میرے دل کی آگ کو
چند ماہ و سال کے ایندھن کا ڈھیر
دیر تک تابندہ رکھ سکتا نہیں!
زیست، کائنات کا اک ہیر پھیر
کیا عجب ہے، میرے سینے کا شرر
اک تمنائے بغل گیری کے ساتھ
وقت کے مرگھٹ پہ بانہیں کھول دے
اک ازلی صبح بن جائے یہ رات

مجید امجد کی نظموں میں سیاست کا ذکر بہت ہنگامی نوعیت کا نہیں ہے۔ انہوں نے ہر واقعے، ہر سانحے اور ہر المیے کا شش جہتی مطالعہ کیا ہے۔ صحافیانہ قطعہ نگاری سے انہیں کوئی نسبت نہیں تھی۔ حاکم اور محکوم کے مسائل ہوں کہ مشرق و مغرب کی جنگ، نسلی برتری کا احمقانہ غرور ہو کہ کمزور نسلوں کا اندوہ، اجتماعی مقاصد کی حصول کے نام پر ذاتی منفعت کی تحصیل کی وارداتیں ہوں کہ حب الوطن آبادیوں کی ذہن الوطن مٹ کی کیفیات، سامراجی یلغاروں کی شقاوتیں ہوں کہ مظلوم مقامی باشندوں کی کسمپرسیاں، وطن کو ٹکڑے کرنے والی خفیہ طاقتوں کی منظم سازشیں ہوں کہ بقائے وطن کی خاطر جام شہادت نوش کرنے والے کی نیک نیتیاں، مجید امجد کا شعور ان معاملات کی تہ داریوں کو شدت اہتمام کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظمیں دوامی حیثیت اختیار

کر گئی ہیں۔ ہر عمدہ سیاسی نظم کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ اس میں نعرہ بازی اور پراپیگنڈے سے گریز بھی کیا گیا ہو اور تخیل کے اسپ بدمست پر قابو بھی پایا گیا ہو۔

مجید امجد کی نظمیں نعرہ بازی اور پراپیگنڈے جیسے سطحی ادبی حربوں سے کوئی سروکار نہیں رکھتیں اور ان میں قوت تخیل جہان معانی کے طلسمی دروازے کھولتی نظر آتی ہے۔ ان کی نظم ''راجا اور پرجا'' میں جہاں اقتدار پرستوں کے غرور و تمکنت کی تفصیل ملتی ہے وہاں رعایا کی حالت زار کی تصویر کشی بھی دستیاب ہے۔ راجے کا محتاج سارا وطن ہے اور وہ سماج کو اپنے تن کی میل سمجھتا ہے۔ اس کے مقابلے میں رعایا بے سرو سامان لوگوں کا ایک ہجوم ہے جو بھوکا ہے پیاسا ہے اور جسے وقت کاٹنا مشکل ہے۔ مجید امجد نے اس نظم میں عبرت دلانے کی کوشش کی ہے۔ یہ غرور و تمکنت مظلومیت آخرکار گورستان میں دفن ہو جاتے ہیں۔ فنا ان سب کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے مگر یہ سلسلہ کبھی نہیں رکتا۔ نئے راجا پیدا ہو جاتے ہیں اور نئی رعایا وجود میں آ جاتی اور وہی پرانا کھیل جاری رہتا ہے۔

''شب رفتہ'' کی نظم ''زرب ایام'' میں مجید امجد نے اس ضمن میں زیادہ محکم رویہ اپنایا ہے اور کہا ہے کہ تم جو فصیل قصر کے رخنوں میں بے کسوں کی ہڈیاں بھرتے ہو اور ''کلاہ کج'' کے تزک کے وارث بنتے ہو تمہیں جان لینا چاہیے کہ چھریوں بھرے مظلوم ہاتھ تمہارے گریبانوں تک پہنچیں گے اس ضمن میں سیل زماں کا ایک تھپیڑا کافی ہوگا۔ اپنی ایک اور نظم ''منزل'' میں کہتے ہیں کہ بساط عالم پر اپنے لہو سے ہم نے جس سلطنت کی لکیر کھینچی تھی اس کا وجود ایشیا کی اندھیری راتوں میں صبح نو کی دلیل ہے۔ یہ اٹل اور ناقابل تردید حقیقت ہے کہ یہ سلطنت آگ اور خون کی ہولی کے بعد حاصل ہوئی ہے۔ مجید امجد یہ بھی کہتے ہیں کہ جن کے واسطے یہ گلستان سجایا گیا تھا ان کی جھولیاں اور ٹوکریاں پھولوں سے خالی ہیں۔ یہ سوال سدا بہار ارادے رکھنے والے دلوں کو پریشان کر رہا ہے اور اس کا جواب پرشکن جبیں سے نہیں دیا جا سکتا۔ ان کی جھولیوں اور ٹوکریوں میں گلستان میں مہکتے پھولوں کی خوشبو آنی چاہیے۔ ''کہانی ایک ملک کی'' مجید امجد کی اسی طرح کی ایک اور نظم ہے۔ اس کا آغاز کچھ یوں ہے کہ راج محل کے دروازے پر آ کر ایک کار رکتی ہے جس میں سے سب سے پہلے حقہ تھامے ہوئے اسی بیاسی سال کا ایک میلا کچیلا مراسی برآمد ہوتا ہے جس کے پیچھے نائب اور پھر نمبردار اپنے دم چھلوں یعنی ایم ایلوں کے ساتھ کار سے باہر نکلتے ہیں۔ راج محل کے اندر مظلوموں کی تقدیروں کے ہنگامے اپنی مٹھیوں میں تھامے جنجل بھرے غلامے ماجھے گامے ہیں۔ ان کے ذہن روگی ہیں جن کے عمامے گردوں پیچ ہیں جن کے جسم کوڑھی ہیں جن کی زبانیں شہد جیسی میٹھی ہیں اور جیبوں میں چاقو ہیں حقیقت میں سب ہلاکو کی نسل سے ہیں۔

راج محل کے باہر، گہری سوچ میں ڈوبے
شہر اور گاؤں

ہل کی انی، فولاد کے پنجے
گھومتے پہیے، کڑیل باہیں
لیکن جو ہر راحت کو ٹھکرائیں
آگ بجھیں اور پھول کھلائیں

"متروک مکان" اس ضمن میں مجید امجد کی ایک اور قابلِ غور نظم ہے۔ وہ متروک مکان جس میں ہم رہتے ہیں ہمارے درمیان رنجشوں اور ناچاقیوں کی دیواریں کھڑی کر چکے ہیں۔ ہم اپنی قربانیوں اور اپنے غموں کو بھول کر خشت و خس کے دام میں پھنس گئے ہیں اور آپس میں لڑنے جھگڑنے لگے ہیں حالاں کہ اپنی عظیم قربانیوں کو یاد کرتے ہوئے لوگوں کو متحد ہو کر رہنا چاہیے تھا۔

۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کی دو قومی جنگوں کے حوالے سے بھی مجید امجد نے بڑی بلند پایہ نظمیں رقم کی ہیں۔ ان جنگوں نے ہمیں ان گنت سبق سکھائے ہیں۔ ہمارے شاعروں اور دانشوروں کے قومی خیالات کو جاننا ہے تو ان حوالوں سے لکھے گئے ادب کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ ۴۷ء، ۶۵ء اور ۷۱ء یہ وہ سال ہیں جن میں پاکستانی قوم کو پاکستانی ہونے کے مفاہیم سے آگاہی ہوئی ہے۔ مشرقی پاکستان کی علیحدگی نے ہمارے شاعروں اور دانشوروں کو شدید ذہنی صدمہ پہنچایا ہے۔ یہ سوال بار بار ان کی تخلیقات میں رینگتا ہے کہ ۴۷ء اور ۶۵ء میں متحد قوم منتشر اور متحارب کیسے ہوئی؟ وہ کون سی اندرونی اور بیرونی طاقتیں تھیں جنہوں نے ہمارے ملک کی سرحدوں کو سکیڑ دیا ہے اور عوام کے دلوں کے درمیان دیواریں کھینچ دی ہیں۔ ۱۹۶۵ء میں مجید امجد نے ایک نظم "خطۂ پاک" کے عنوان سے لکھی اس کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

خطۂ پاک ترے نام دل آرا کی قسم
کتنے سچے ہیں، سجیلے ہیں، جیالے ہیں وہ دل
جاگتی جیتی زرہ پوش چٹانوں کے وہ دل
جن کے سوتوں لہو کا سیلاب
تیری سرحد کی طرف بڑھتی ہوئی آگ سے ٹکرایا ہے
دیکھتے دیکھتے بارود کی دیوار گری
ہٹ گئے دشمن کے قدم
خندقیں اٹ گئیں شعلوں سے گھرا ہے وہ دل
زندۂ ناقابلِ تسخیر، عظیم!

اپنی نظم "سپاہی" میں مجید امجد کا کہنا ہے کہ یہ سپاہی ہی تھے جنہوں نے اپنے خون سے اس مقدس مٹی کو سینچا ہے۔ دشمنوں کے گرانڈیل ٹینکوں کے نیچے جن کی ہڈیاں کڑکڑائی ہیں، اگر وہ نہ ہوتے تو دوزخ کے شعلے

معطر گھروں کی دہلیزوں تک آ پہنچے۔ "قوم" کے عنوان سے مجید امجد نے پاکستانی قوم کو سانحہ مشرقی پاکستان کے بعد حوصلہ دینے کی کوشش کی ہے اور یہ نظم اس لیے اہم ہے کہ اس وقت سیاستدانوں اور صاحب اقتدار لوگوں نے بھی حوصلے ہار دیئے تھے۔ مجید امجد کا کہنا تھا کہ قوم پھولوں میں سانس لے اور برستے ہوئے بموں میں جینے کا سبق سیکھے اور جب تک اس کی صبح کی فجریں طلوع نہ ہوں وہ بارود سے اٹی ہوئی شبنموں میں جیئے —

بندوق کو بیان غم دل کا اذن دے
اک آگ بن کے پوروں اور پنکھوں میں جی

☆☆☆☆

ناصر عباس نیر

مجید امجد کی نظم کی جمالیات

ثقافتِ فطرت کے سیاق میں

جدید اردو نظم کی جمالیات و شعریات چار اہم ثقافتی سرچشموں سے سیراب ہوئی ہے: حجاز، عجم، قدیم ہندوستان اور وادی سندھ، خصوصاً پنجاب۔ اقبال کی نظم حجاز کی طرف رجوع کرتی ہے؛ راشد کی نظم عجم کی جانب جھکاؤ رکھتی ہے؛ میراجی کی نظم کا بڑا حصہ قدیم ہندوستان کی اساطیری فضا سے رشتہ قائم کرتا ہے، اور مجید امجد کی نظم بڑی حد تک وادی سندھ کی تہذیب سے رشتہ استوار کرتی ہے۔ واضح رہے کہ یہاں ان شعرا کے حاوی رجحان کا ذکر مقصود ہے، ورنہ جدید اردو نظم کے یہ چاروں ثقافتی سرچشمے، ایک دوسرے کے ہم قرین ہیں؛ اسی لیے اقبال کی شاعری کے کچھ پہلو عجمی و گنگا جمنی تہذیب سے بھی متعلق ہیں، خصوصاً بانگ درا کی بعض نظمیں (جیسے ہمالہ، آفتاب، ترانۂ ہندی، سوامی رام تیرتھ وغیرہ)۔ میراجی کے یہاں عجمی ثقافتی عناصر بھی ہیں۔ مجید امجد کی نظموں اور غزلوں میں بھی کہیں کہیں عجمی ثقافتی پہلوؤں کا اظہار ہوا ہے۔ نیز یہ شعرا (سوائے اقبال کے) نظم کی یورپی جدید شعریات سے بھی متعلق ہیں۔ جدید اردو نظم کے مذکورہ رجحان کی ایک وجہ، جو بالکل سامنے کی ہے، یہ ہے کہ اردو زبان اور شاعری کی تاریخ کثیر الثقافتی عناصر کو جذب کرنے سے عبارت ہے۔ دوسری وجہ شناخت کے مسائل تھے جو نوآبادیات اور جدیدیت کے زیر اثر پیدا ہوئے: نوآبادیاتی صورت حال نے جڑوں سے کٹنے کا احساس پیدا کیا، اور جدیدیت نے مغائرت و بیگانگی کے احساس میں مبتلا کیا۔

تہذیبی شناخت کے سلسلے میں دو باتیں قابلِ توجہ ہیں۔ ایک یہ کہ اس کا رخ ماضی کی جانب ہوتا ہے؛ دوسری یہ کہ تہذیبی شناخت کا سوال، کم از کم تخلیقی فنون میں، ایک جذباتی مسئلے کی صورت اختیار کرتا ہے۔ تخلیق کار اپنی نجی، محدود ذات میں ایک گہری دراڑ سی محسوس کرتا ہے جو اسے قدیم، اجتماعی، ثقافتی ذات کے نیم تاریک دیار تک لے جاتی ہے۔ تخلیق کار ایک طرح سے 'گھر واپسی یا ماں کی گود میں پہنچنے' کا سفر اختیار کرتا ہے؛ فراموش شدہ زمانوں، کھوئی ہوئی ثقافتی اوضاع کو از سر نو حاصل کرتا، سنوارتا، معنی خیز بناتا یعنی reclaim

کرتا ہے، اور اس سارے عمل میں وہ اپنے پورے وجود کے ساتھ، باطن کی تمام ممکنہ گہرائی کے ساتھ شریک ہوتا ہے۔ (اگر ایسا نہیں کر پاتا تو اس کا مطلب ہے کہ اسے شناخت کا سوال درپیش ہی نہیں، یا پھر وہ اس تخلیقی استعداد سے محروم ہے جو تہذیبی شناخت کے سوال سے جوجھنے کے لیے ناگزیر ہوتی ہے)۔ تہذیبی شناخت کے عمل میں عموماً قدیم زمانوں کی نسائی شبیہ قائم کی جاتی ہے: دھرتی، ماں کی کوکھ کی: یعنی ایک طرح کی آرکی ٹائپل شبیہ۔ لہٰذا امجد یہ اردو نظم کی شعریات کا جو چہرہ ابھرتا، اس کے خد و خال میں ایک طرف کثیر الثقافتیت شامل ہے، اور دوسری طرف تہذیبی شناخت۔ یعنی ایک حصہ قدیمی، بشریاتی ہے، اور دوسرا نیا یا معاصر۔ اپنے قدیمی، بشریاتی حصے کی وجہ سے اردو نظم ایک مرکزی دھارے کی تشکیل کرتی ہے، اور اپنے نئے حصے کی بنا پر چھوٹے ذیلی، نیم خود مختار دھاروں میں بٹ جاتی ہے۔ اردو نظم کا یہی نیا حصہ شاعروں کو یہ موقع فراہم کرتا ہے کہ وہ اپنی، انفرادی، نیم خود مختار اقالیم شعری وجود میں لاسکیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال، راشد، میراجی اور مجید امجد کی شعری اقالیم، اپنے اسالیب وموضوعات کی بنا پر نیم خود مختار ہیں۔

مجید امجد کی نظم کے وادیِ سندھ سے تعلق کا پہلی مرتبہ ذکر تگی امجد نے کیا۔ لکھتے ہیں:

> یہ [مجید امجد کی] پاکستانی جمالیات ہے۔ وادیِ سندھ کی جمالیات ہے۔ اس میں ہزاروں سال کا تہذیبی رچاؤ ہے، جس کی جڑیں اپنی زمین میں ہیں، ایران، توران، دلی اور لکھنؤ میں نہیں۔ ۱

تگی امجد نے مجید امجد کی شاعری کی ثقافتی جڑوں کی نشان دہی، ایک سادہ، عمومی اصول کے تحت کی۔ انھوں نے امجد کی شاعری میں مقامی، قصباتی زندگی، زرعی علامتوں، ہڑپہ وغیرہ کے ذکر سے یہ کلی نتیجہ اخذ کیا کہ امجد کی پوری شاعری وادیِ سندھ کی تہذیب کی ترجمان ہے۔ چوں کہ پاکستان جغرافیائی طور پر وادیِ سندھ میں واقع ہے، اس لیے تگی امجد نے یہ رائے بھی قائم کر لی کہ مجید امجد کی شاعری پاکستانی تہذیب کی جمالیات کی حامل بھی ہے۔ بلاشبہ امجد کی شعری جمالیات کا اہم حصہ وادیِ سندھ کی تہذیب کو از سرِ نو معنی خیز بنانے سے عبارت ہے، مگر پوری وادیِ سندھ کی تہذیب کو نہیں، اس کے ایک حصے، پنجاب کی قصباتی زندگی کو۔ نیز امجد کی پوری شاعری وہی قصباتی زندگی کی ترجمان نہیں۔ درست کہ مجید امجد کی اکثر نظموں میں پنجاب کی قصباتی زندگی، زرعی معاشرت، فطرت، مقامی پرندوں، فصلوں اور پسے ہوئے طبقوں کی حالت کا ذکر ہوا ہے۔ لیکن بعض نظموں میں بڑے شہر (خصوصاً لاہور) کی معاشرتی زندگی (نظم 'لاہور'، 'بس سٹینڈ پر'، 'بارش کے بعد') اور

ثقافتی، تاریخی مظاہر (جیسے نظم 'مقبرۂ جہانگیر') کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ اسی طرح کچھ نظموں میں امجد نے جدید شہری زندگی پر بھی لکھا ہے۔ 'طلوعِ فرض'، 'پنواڑی'، 'جہانِ قیصر و جم میں'، 'آٹوگراف'، 'ہوٹل میں' جیسی نظمیں شہری مقامیت کی حامل ہیں۔ نیز مجید امجد نے دہلوی و لکھنوی یا عجمی میراث کو یک سر بے دخل نہیں کیا۔ فرقِ ناز، دوشِ غم، چراغِ طور، ابرِ سبوح، شوخیٔ لالہ فام، پارہ ہائے سفال، رخسار، دوشیزۂ بہار، دستِ گل اندوزِ حنا، مجبوریِ افتادِ مقصد، سلطنتِ غم، اقلیمِ طرب، شبستانِ امید، گہوارۂ حسن و افسوں، ضمیرِ فرشتہ صید جیسی تلمیحات و تراکیب کیا ظاہر کرتی ہیں، جو ان کی نظموں، غزلوں میں ظاہر ہوتی ہیں؟ قصہ یہ ہے کہ مجید امجد کی نظم اردو شاعری کی کثیر الثقافتیت کو قبول کرتی ہے، مگر اپنے ہم عصر شعرا کے مقابلے میں، امجد کی امتیازی شناخت جس ثقافتی رجحان سے قائم ہوتی ہے، یا جسے ہم نظم میں مجید امجد کے دستخط کہہ سکتے ہیں، وہ وادیٔ سندھ کے کچھ حصوں کی خاموشی کو زبان دینے سے عبارت ہے۔

ایک اور بات جسے ناقدینِ امجد پوری طرح واضح نہیں کر سکے، وہ یہ ہے کہ مجید امجد نے وادیٔ سندھ کی تہذیب کی بازیافت، جدید شاعری کی حسیت کے تحت کی ہے۔ جدید حسیت اور قدیم تہذیب کا تعلق ناقدینِ امجد کی نظروں سے اوجھل رہا ہے۔ جدید حسیت ماضی کا احیا نہیں کرتی، ماضی کو از سرِ نو بامعنی بناتی یعنی reclaim کرتی ہے۔ ماضی کا شدت پسندانہ احیا، وقت کے خاص تصور کا اسیر ہوتا ہے۔ اس تصور کے مطابق گزرا ہوا لمحہ، پتھر کی طرح ساکت و جامد، اور ایک خاص مقام پر ایستادہ ہوتا ہے، ناقابلِ شکست انداز میں۔ لہٰذا اسے، اس کی حقیقی شکل میں واپس لایا جا سکتا ہے۔ احیا پسندوں کی نظر خود اس تصورِ وقت کے تضاد پر نہیں جاتی کہ اگر ماضی ساکت و جامد ہے تو ماضی ہے ہی نہیں، حال ہے۔ لہٰذا اس کے احیا کی ضرورت ہی کیا ہے! احیا تو اس شے کا کیا جاتا ہے، جو کھو گئی ہو، ہاتھ سے پھسل گئی ہو۔ دوسری طرف ماضی کو از سرِ نو بامعنی اسی وقت بنایا جا سکتا ہے جب یہ سمجھا جائے کہ جو کچھ وقت کے ہاتھ سے، یادداشت سے پھسل گیا تھا، یا تاریخ کے معروف بیانیوں میں کھو گیا تھا، اس کی بازیافت، نئی قرأت کی مدد سے کی جا سکتی ہے۔ گیا وقت واپس نہیں آ سکتا، مگر گئے وقت کی نئی معنویت قائم ہو سکتی ہے۔ مجید امجد اپنی بہترین نظموں میں قدیم تہذیب کا احیا نہیں کرتے، اسے جدید حسیت کی مدد سے، نئے سرے سے بامعنی بناتے ہیں۔

علاوہ بریں مجید امجد ایک قدیمی فراموش کردہ تہذیب کی بازیافت، محض ناسٹلجیائی انداز میں بھی نہیں کرتے۔ اگر ایسا کرتے تو ان کی نظم بیانیہ نظم بن کر رہ جاتی: ان کے یہاں گھر واپسی، ماں کی آغوش میں پہنچنے کا

فنکارانہ اساطیری رویہ ظاہر نہ ہوتا۔ نظیر اکبرآبادی کی نظموں کی مانند ان کی نظم بھی صرف حاشیائی طبقوں، ان کی امنگوں، رسموں ریتوں کی محاکات تک محدود ہوتی۔ بیانیہ محاکاتی نظموں کی اہمیت عمرانی مطالعات میں زیادہ ہوتی ہے۔ بیانیہ محاکاتی شاعری حقیقت کی نقل کرتی ہے یا حقیقت کا متبادل تصور دیتی ہے، حقیقت خلق نہیں کرتی: جدید شاعری حقیقت خلق کرتی ہے یا کم از کم اس کو اپنا مقصود بناتی ہے۔ حقیقت خلق کرنے کے سلسلے میں جدید شاعری کوئی بھی قدم اٹھانے پر آمادہ رہتی ہے: وہ موجود حقیقت کو مسخ کرسکتی ہے، اس سے گریز اختیار کرسکتی ہے، یا اس سے ماورا جاسکتی ہے۔ دوسری طرف بیانیہ شاعری ہمیں حقیقت کا علم دے سکتی ہے، حقیقت کی بصیرت نہیں؛ یہ بصیرت محض نئے، مجرد خیال کی صورت نہیں ہوتی؛ یہ یک وقت حسی، تخیلی یا تحقیقی، جادوئی عناصر کا مجموعہ ہوتی ہے۔ یہ کبھی تو نشاط انگیز ہوتی ہے اور کبھی صدمہ انگیز، اور کبھی نشاط و صدمے کی متضاد کیفیات کی حامل ہوتی ہے۔ ایسی شاعری ہمیں جھنجھوڑتی ہے، کبھی اپنی غیر روایتی زبان سے، کبھی ہمارے احساسات کے سانچوں کو توڑنے سے۔ جدید شاعری کا بڑا حصہ انھی متضاد کیفیات سے ترتیب پاتا ہے۔ لہٰذا مجید امجد کی نظم ہمیں وادی سندھ (یعنی دیہی، قصباتی زندگی) کی تہذیب کے بعض پہلوؤں کی حقیقت کی بصیرت دیتی ہے، جو بہ یک وقت نشاط انگیز و صدمہ انگیز ہے۔ حقیقتاً امجد مقامی تہذیب کی حقیقت کی نقل پیش نہیں کرتے، اسے اپنی جدید حسیت کی مدد سے خلق کرتے ہیں، اور اس ضمن میں وہ مقامی تہذیب کے رائج بیانیوں سے گریز اختیار کرنے یا ان کی رد تشکیل کرنے میں حرج نہیں دیکھتے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں ان کی نظموں میں وادیِ سندھ کی تہذیب کا کوئی پرشکوہ مثالی تصور نہیں ملتا: قدامت کے ساتھ معصومیت کا تصور عموماً وابستہ ہوتا ہے (قدیم تہذیب کو انسانیت کا بچپن خیال کیا جاتا ہے، اور بچپن معصومیت کا حامل زمانہ ہوتا ہے)؛ اس تصور کی وجہ سے قدیم تہذیب مثالی، منزہ، آدرشی بھی جانے لگتی ہے۔ مجید امجد قدامت سے معصومیت کو الگ کرتے ہیں۔ چناں چہ وہ اس تہذیب کے درماندہ طبقوں کا ذکر کرتے ہیں جن کی درماندگی کی جڑیں بھی اسی تہذیب میں ہیں۔ امجد کی نظم میں ہڑپے کے جس کتبے کی قرأت کی گئی ہے، اس میں تین بیل ہیں: بیل کو کھینچنے والے دو بیل اور ایک باہی۔ بیل ہڑپائی، زرعی تہذیب کی مرکزی قوت اور بنیادی علامت ہے؛ امجد اس علامت کی رد تشکیل کرتے ہیں۔ بیل کی اسطوری عظمت اس وقت معرض التوا میں پڑ جاتی ہے، جب بیل کی حکمران ہستی یعنی کسان بھی بیل کا 'مرتبہ' حاصل کرلیتا ہے۔ ہڑپے کی یہ بصیرت صدمہ انگیز ہے۔ یہی کچھ نظم 'کنواں' میں ہے۔ کنواں بھی ہڑپائی، زرعی تہذیب کی اہم قوت و علامت ہے؛ کنواں بھی بیل پر منحصر ہے۔ ہڑپائی تہذیب

میں دشمن نئی زمین میں مسلسل ہل چلائے جا رہے ہیں، اور اس تہذیب کا کنواں بھی مسلسل چل رہا ہے، مگر کھیت سوکھے پڑے ہیں، نہ فصلیں، نہ خرمن، نہ دانہ۔ دل کو چیر ڈالنے والی ویرانی، اور تخیل کو جھلسا ڈالنے والی بیابانی ہے۔ ہڑپائی تہذیب کی یہ وہ معنویت ہے جو امجد اپنی نظم میں قائم کرتے ہیں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ معنویت، یا بصیرت بھی صدمہ انگیز ہے۔

واضح رہے کہ حقیقت کی شکل، یا حقیقت کی بصیرت کا تعلق شاعر کے میلانِ طبع سے کم اور اس شعریات سے زیادہ ہے جسے کوئی شاعر مستعار لیتا یا خود خلق کرتا ہے۔ نظیر نے کلاسیکی شعریات کے تحت نظمیں لکھیں، جس میں شاعر ایک ناظر ہوتا ہے، جب کہ امجد نے جدید شعریات کو راہ نما بنایا، جس میں شاعر اشیا، زمانوں، سماج کا ناظر نہیں ہوتا، ان سب کو اپنی جان پر جھیلتا ہے؛ زمانہ اس کے اندر کو روندتے ہوئے گزرتا ہے، اس کی روح میں راکھ ہوتا، اور اس کی روح کو راکھ کرتا ہے۔ اس کے باطن میں اشیا زندہ ہو جاتی ہیں، اشیا کے نئے ہیولے بنتے بگڑتے ہیں؛ اشیا اور ہیولے شاعر سے کلام کرتے ہیں۔ جدید شاعر ایک سے زیادہ زندگیاں بسر کرتا ہے، ایک سے زیادہ لوگوں کے دکھ بھوگتا ہے، اور ایک سے زیادہ زمانوں میں جیتا مرتا ہے۔ جدید شاعر کے لیے کوئی شے معروضی ہوتی ہے، نہ ذہنی تخیلی۔

اور مزید:

بجھتے جگنوؤں کی راکھ میں لت پت (حرفِ اوّل)

ہاں اسی گم سم اندھیرے میں ابھی
بیٹھ کر وہ راکھ چنتی ہے ہمیں
راکھ ان دنیاؤں کی، جو جل بجھیں
راکھ، جس میں لاکھوں شمعیں
زیست کی پلکوں سے ٹپ ٹپ چھوٹتی
جانے کب سے جذب ہوتی آئی ہیں
کتنی روحیں، ان زمانوں کا خمیر
اپنے اشکوں میں سموتی آئی ہیں (ایک نظم)

ہمارا جدید شاعر آزادی اور مجبوری کی عجیب وغریب متناقض (پیراڈاکس) صورتِ حال میں مبتلا ہوتا ہے۔ ایک سے زیادہ زندگیاں بسر کرنے کی آزادی اور ایک سے زیادہ زمانوں کی راکھ چننے کی مجبوری، اور ان بجھتے جگنوؤں میں راکھ ہوتی روحوں کے دکھ بھوگنے کی مجبوری۔ آزادی کا کیف اور مجبوری کا الم، جدید شاعر کی تقدیر ہے۔ جدید عہد کے بعض شعرا اپنی اس تقدیر سے بھاگتے بھی ہیں۔ وہ گزرے جگنوؤں کی راکھ نہیں چنتے، کسی ایک گزرے زمانے کا مثالیہ تشکیل دیتے اور اس کے احیا کی سعی کرتے ہیں۔ وہ اپنی اس آزادی کی ذمہ داری کا بوجھ اٹھانے سے معذوری ظاہر کرتے ہیں، جو کئی زندگیاں بسر کرنے، اور کئی قرنوں کی تاریکیوں میں راہیں ٹٹولنے سے عبارت ہے۔ حقیقتاً وہ ایک سے زیادہ زندگیاں بسر کرنے کی اذیت اٹھانے کے بجائے ایک (خیالی) زندگی کے سطحی نشاط میں گم رہتے ہیں۔ وہ کسی خاص عہد کے ناسٹلجیا میں گرفتار ہوتے ہیں۔ ان کا رشتہ تاریخ سے تو استوار ہو جاتا ہے، مگر ثقافت سے نہیں۔ کئی زمانوں کی راکھ چننے کا مطلب ثقافت، اور ثقافتی آرکی ٹائپ سے تعلق قائم کرنا ہے۔ جدید شاعری (اور فکشن) میں اساطیر کی طرف میلان کا ایک سبب یہی ہے۔

جدید شاعری کے مذکورہ میلان کو ہم کثیر جذبیت (multivalance) کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ کثیر جذبیت کا سادہ لفظوں میں مفہوم یہ ہے کہ تخلیقی شعور کو کسی ایک جذبے، کسی ایک زمانے، کسی ایک عہد، کسی خاص تصور یا آئیڈیالوجی کا پابند نہ کیا جائے۔ اس کا دوسرا مطلب، انا اور لمحۂ موجود کی جبریت سے آزادی ہے۔ یہ آزادی، ذات اور وقت کے خاص تصور میں ایقان کے بغیر ممکن نہیں۔ مجید امجد کے یہاں ہمیں ذات اور وقت کے خاص تصورات ملتے ہیں۔ مجید امجد لمحۂ موجود پر ماضی کے گمشدہ زمانوں کی پرچھائیاں مسلسل دیکھتے ہیں، یعنی ان کے لیے لمحۂ موجود کا تجربہ، ایک خاص ثانیے کا نہیں ہے، جو گزری، کھوئی ہوئی، راکھ شدہ صدیوں سے بیگانہ، محض ہو۔ اسے ہم لمحۂ موجود کی جبریت سے آزادی کا نام دے سکتے ہیں۔ اسی طرح مجید امجد کے یہاں ہمیں ذات کا جو تصور ملتا ہے، وہ انا کی محدودیت کا حامل نہیں، بلکہ کائناتی عظمت کا حامل ہے۔ یہ تصور مہاتما بدھ کے ذات کے تصور کے کافی قریب لگتا ہے۔ لطف اور حیرت کی بات یہ ہے کہ بدھ کا تصورِ ذات، جدید حسیت کے لیے زیادہ اجنبی نہیں۔

شیر افضل جعفری نے مجید امجد کو کوی سدھارتھ کہا تھا۔ ان کے پیشِ نظر مجید امجد کی شخصیت تھی جو درویشانہ تھی اور علائقِ دنیوی سے بے نیاز تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ مجید امجد کی سدھارتھ سے مناسبت کہیں گہری سطح پر ہے۔ یوں بھی درویشی، بڑی شاعری کی کوئی لازمی شرط نہیں، اور نہ طبیعت کا استغنا، غیر معمولی شعری تخیل کی

ضمانت ہوتا ہے۔ مجید امجد کا بدھ سے اگر کوئی گہرا بنیادی نوعیت کا تعلق قائم ہوتا ہے تو وہ ذات کے عرفان کی نسبت سے ہے۔ ی۔ جی۔ ہارڈنگ نے بدھ کے تصورِ ذات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ذات (self) دیوتاؤں سے بھی بلند مرتبہ ہے۔ یہ انسانی وجود اور بحیثیت مجموعی دنیا کا جوہر ہے۔ بدھ نے انسانی شعور کی کائناتی عظمت کو سمجھا، اور اسی بنا پر یہ منکشف ہوا کہ اگر آدمی اس روشنی کو بجھا دے گا تو دنیا عدم میں غرق ہو جائے گی[9]۔ ذات کا یہی تصور ہمیں امجد کی شاعری کی اساس کے طور پر نظر آتا ہے، اور مجید امجد جس جدید حسیت کے حامل ہیں، یہ تصورِ ذات اس سے ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ امجد ہر بات، شے، واقعے، تجربے کو دیوتاؤں سے بھی بلند ذات کی رو سے دیکھتے ہیں، یعنی اسے بھوگتے ہیں: دیوتا دکھ نہیں بھوگتے، کم از کم انسانی دکھ نہیں بھوگتے۔ دکھ سے لاتعلق، دیوتائی شان، استغنا کہلاتی ہے۔ دکھ سے انسانی ذات کی نسبت ہی اسے دیوتاؤں سے بڑھ کر عظیم بناتی ہے۔ یہ نرگسیت نہیں۔ نرگسیت میں آدمی اپنی محدود انا کی محبت کا قیدی ہوتا ہے، جب کہ ذات کی کائناتی عظمت کا تصور آدمی کو اس بات کی تحریک دیتا ہے کہ وہ دیگر اشیا، افراد، زمانوں سے ہم احساسی (empathy) کا رشتہ قائم کرے، علیحدگی، اجنبیت، بیگانگی، تنہائی کو ختم کرے۔ مجید امجد کی نظم میں پرندوں، جانوروں، درختوں، لوگوں کے دکھ کو شدت سے محسوس کرنے کا جو رویہ ہے، وہ ذات کے اسی تصور کی وجہ سے ہے۔ علیحدگی، تنہائی، مغائرت اور بیگانگی، جدید ادب کی روح میں اتری ہوئی ہیں۔ مجید امجد کی شاعری میں بھی ان سب کا ادراک موجود ہے۔ دیگر جدید شاعروں کے مقابلے میں امجد کا امتیاز یہ ہے کہ وہ تنہائی و مغائرت کو نہ تو ایک ناگزیر حقیقت سمجھتے ہیں، اور نہ انھیں انسانی ذات کی عظمت سے بڑا سمجھتے ہیں۔ تنہائی و مغائرت کو ان کی پوری شدت سے معرضِ ادراک میں لانے کے باوجود ان کے آگے ہتھیار نہیں ڈالتے۔ اسی بنا پر ان کے یہاں انسانی وجود کی عظمت و تکریم کا ایک انوکھا تصور ظاہر ہوا ہے۔

طلوعِ صبح کہاں، ہم طلوع ہوتے گئے
ہمارا قافلہ بے درا روانہ رہا

تنہائی و مغائرت کے ضمن میں جدید ادب میں تین طرح کے ردِعمل ملتے ہیں۔ انھیں جدید انسان کی تقدیر سمجھنا اور ان کے آگے سرِ تسلیم خم کر دینا؛ انھیں انسانی تجربے کی راہ میں آنے والی ایک ایسی تاریخی حقیقت سمجھنا، جو انسانی ارادے سے بڑی نہیں؛ انھیں کچھ تخلیق کاروں، فلسفیوں کے غیر حقیقی تصورات قرار دینا۔ پہلا ردِعمل (جسے وجودیوں نے خاص طور پر پیش کیا) انسانی وجود کی لغویت، بے معنویت، کرب کو اجاگر کرتا ہے۔

دوسرا ردِ عمل اشتراکی ادیبوں اور اسلامی ادب کی تحریک سے وابستہ نقادوں نے پیش کیا۔ جب کہ تیسرا ردِ عمل ہمیں مجید امجد کے یہاں ملتا ہے۔ اردو شاعری میں مجید امجد کے سوا کسی جدید شاعر نے یہ بات واضح نہیں کی کہ مغائرت، تنہائی اور دکھ کے تجربے ہی میں ان کا خاتمہ موجود ہے۔ موت کی طرح، مجید امجد تنہائی و مغائرت کی علیت کو تسلیم کرنے میں یقین رکھتے ہیں؛ ان کی علیت ہی ان پر اختیار دیتی ہے۔ بظاہر اس کا تعلق تقدیر پرستی سے محسوس ہوتا ہے، اور اس کی تہ میں مذہبی تسلیم و رضا کی تلقین نظر آتی ہے۔ 'خدا'، 'جھوٹ'، 'ماں کا تصور' اور 'بنواڑی' کی سرسری قرأت سے بھی یہی رائے قائم ہوتی ہے، لیکن حقیقت یہ نہیں ہے۔ جدید افسانے میں انتظار حسین اور جدید نظم میں مجید امجد انسانی وجود کی اتھاہ تاریکی کے اندر اترنے کو اخذِ روشنی کا وسیلہ سمجھتے ہیں۔ اس ضمن میں امجد کی نظم 'جاروب کش' غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے۔

آسمانوں کے تلے، پیچ و سیاہ راہوں پر
اتنے غم بکھرے پڑے ہیں کہ اگر تو چن لے
کوئی اک غم تری قسمت کو بدل سکتا ہے

غم کو چننا، اسے اپنی گرفت میں لینا ہے؛ اور غم کو نہ چننا، غم سے فرار ہے۔ جب تک غم گرفت سے باہر ہے، اس سے مغائرت موجود ہے، اور مغائرت ہی دکھ کو جنم دیتی ہے۔ مغائرت کا دکھ، تقسیم و علیحدگی کا دکھ ہے۔ آدمی اپنے ہی اصل وجود سے علیحدہ ہوتا اور دکھ بھوگتا ہے۔ مجید امجد کوئی سادہ کلیہ پیش نہیں کرتے کہ غم کو گرفت میں لے لینے سے، غم کی جگہ نشاط لے لیتا ہے، یا مغائرت و تنہائی کا سامنا کرنے سے، وصل کی لذت حاصل ہوتی ہے۔ ہمیں دوسرے درجے کے لکھنے والوں کے یہاں اس طرح کے متعدد کلیے نظر آتے ہیں۔ ان کلیوں سے ایک سطحی رجائیت تو پیدا ہوتی ہے، انسانی ہستی کی گہری بصیرت حاصل نہیں ہوتی۔ مجید امجد تنہائی، مغائرت، یا غم میں نشاط تلاش نہیں کرتے، بلکہ ان کی علیت قبول کر کے، وجود کی مکمل آگاہی حاصل کرتے ہیں۔ اپنے آخری دور کی ایک نظم 'اپنے لیے بھی تھے...' میں یہی حقیقت واضح کرتے ہیں: "آخر جینا تو ہے، اور جینے کے جتنوں میں زخمی چیونٹی کی بے بس آگاہی بھی عقلِ کل ہے!" زخمی چیونٹی کی مانند انسان جب زخم کے ساتھ جینے کی حقیقت کی آگاہی حاصل کرتا ہے تو گویا اپنے وجود کی مکمل سچائی کی بصیرت پاتا ہے۔ وجود کی اصل زخم ہے، اس کا اگر کوئی اندمال ہے تو اس اصل کا عرفان ہے۔ پیشِ نظر رہے کہ مجید امجد کے یہاں ذات کا عرفان کوئی منطقی عمل نہیں؛ منطقی عمل وجود کے زخم کی بے داغ حقیقت تک رسائی حاصل نہیں کر

سکتا؛ زیادہ سے زیادہ اس کا خیال کر سکتا ہے، اور خیال عارضی تغیر پذیر ہوتا ہے، نیز خیال اپنے معروض سے جلد علیحدہ ہو جانے، اور ایک الگ دنیا بسا لینے کی صفت رکھتا ہے؛ دوسرے لفظوں میں ایک نئی قسم کی مغائرت کی بنیاد رکھتا ہے۔ دوسری طرف وجود کی اصل کا مکمل عرفان، وجود سے علیحدہ نہیں ہوتا؛ وجود کا خیال اور احساس، وجود سے الگ نہیں ہوتا۔ اس طور امجد کی نظم ثقافتی آرکی ٹائپل طریق اختیار کرتی ہے؛ یعنی انسانی وجود کی حقیقت کو زمانوں پر پھیلے ہوئے قدیم انسانی اجتماعی ثقافتی تجربوں سے جڑے ہوئے دیکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ان کی نظم لوگوس کی بجائے میتھوس سے کام لیتی ہے؛ لوگوس منطقی، عقلی طریقہ ہے، اور میتھوس اساطیری، تخیلی طریقہ ہے۔ لوگوس اگر فقط معنی ہے تو میتھوس لفظ ہے، جس سے معنی اسی طرح وابستہ ہے، جیسے گوشت سے ناخن۔ وجود کی حالت، خواہ وہ تنہائی سے عبارت ہو، دکھ سے مملو ہو، یا مغائرت میں گھری ہوئی ہو، امجد کی نظم میں اس کا اظہار 'جمالیاتی ثقافتی تجربے' کی صورت ہوتا ہے؛ امجد کی شعری جمالیات، آرکی ٹائپل، اسطوری ہے۔ امجد اشیا، افراد، واقعات کو جمالیاتی اسطورہ میں بدلتے ہیں۔ وہ جاروب کش ہو، کٹے ہوئے پیڑ ہوں، ہڑپہ کے ڈھول بجاتے کسان ہوں، بجلی کے تاروں پر جھولتی لالی ہو، یا زخمی چیونٹی، امجد ان کا واقعاتی احوال نہیں لکھتے، ان پر گزرنے والی حالت کا اسطوری بیانیہ تشکیل دیتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ اس اسطوری بیانیے کی تشکیل میں وہ ذات شامل ہے، جو کائناتی عظمت کی حامل ہے۔

ایک بار پھر نظم ہڑپے کا کتبہ دیکھیے۔ پوری نظم میں تین کا ہندسہ ایک عجب اسطوری شان سے ظاہر ہوا ہے۔ نظم کا عنوان تین لفظوں پر مشتمل ہے۔ نظم تین تین مصرعوں کے تین بندوں پر مشتمل ہے۔ ہر بند کے الگ الگ تین قافیے ہیں۔ پہلے بند میں تین کا اسطوری، جمالیاتی کردار دیکھیے:

بہتی راوی ترے تٹ پر... کھیت اور پھول اور پھل
تین ہزار برس بوڑھی تہذیبوں کی چھل بل
دو بیلوں کی جیوٹ جوڑی، اک ہالی، اک ہل

راوی کے تٹ پر تین طرح کی چیزیں ہیں: کھیت، پھول اور پھل، یعنی نباتاتی حیات کے تین مراحل۔ یہ تہذیب تین ہزار برس پرانی ہے (یہاں امجد سے سہو ہوا ہے؛ یہ تہذیب پانچ ہزار برس پرانی ہے)۔ بیلوں کی جیوٹ جوڑی کے علاوہ ہالی اور ہل کر تین کردار بنتے ہیں۔ اگلے بند میں سنگ، مٹی اور آگ کی تثلیث کا بیان ہے، اور آخری بند میں، جو نظم کا کلائمکس ہے، تپتی دھوپ میں تین بیل ہیں: دو بیل اور ایک بیل جیسا ہالی۔ اس

کے علاوہ نظم کے تین بند، تین زمانوں کو پیش کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ ابتدائی قدیمی سرسبز و شاداب زمانہ، پتھر کے خداؤں کا وسطی زمانہ اور تپتی دھوپ میں جانوروں کی طرح کام کرتے کسانوں کا زمانہ، یعنی موجودہ زمانہ۔ اسی طرح نظم تین دنیاؤں کو پیش کرتی ہے۔ نباتات کی دنیا، پتھر دلوں کے خداؤں کی دنیا اور جانوروں، اور ان کی طرح جیتے مرتے انسانوں کی دنیا۔ یوں پوری نظم میں تین ایک آرکی ٹائپل عدد کے طور پر ظاہر ہوا ہے۔

ایک وحدت کی علامت، دو ثنویت کی اور تین تکمیلیت کی علامت ہے۔ تین میں وقت کی ماضی، حال و مستقبل میں تقسیم ختم ہو جاتی ہے۔ تین، میں، تُو اور وہ کی تکمیلی حالت ہے: تمام انسانی رشتے انھی تین اسمائے ضمیر سے پہچانے جاتے ہیں۔ انسانی وجود جسم، ذہن اور روح کی تثلیث کا حامل ہے۔ آرٹ میں دو کا ہندسہ مربع کی نمائندگی کرتا ہے، اور تین کا ہندسہ مکعب (cube) کی۔ مکعب ایک ٹھوس جمالیاتی شبیہ ہے۔ تین کے ہندسے کے یہ تمام معانی نظم میں موجود ہیں یا نہیں، اس کا جواب ہم نظم کی جمالیاتی ہیئت ہی میں تلاش کر سکتے ہیں۔ ایک بات بالکل واضح ہے کہ تین کی جمالیاتی معنویت امجد کے پیش نظر ضرور موجود رہی ہے: امجد نے نظم کی ہیئت میں تین کی تکرار کا باقاعدہ اہتمام کیا ہے، اور ایک ایسے عمدہ انداز میں کہ نظم کی رواں قرأت میں اس اہتمام کا احساس تک نہیں ہوتا۔ امجد کی شعوری فنکارانہ سعی، نظم کی تکمیلی حالت میں محو ہو گئی ہے: کرافٹ، نظم کے آرٹ میں کہیں گم ہو گیا ہے۔ بہرکیف تین کی جمالیاتی معنویت ہی سے اسطوری تلازمات ہویدا ہو رہے ہیں۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ تین کا ہندسہ اپنی مسلسل تکرار کے باوجود، نظم کی یکتائی و وحدت میں خلل نہیں ڈالتا، بلکہ نظم جس غیر معمولی وحدت خیال، وحدت احساس اور وحدت وجود کی حامل ہے، وہ تین کی جمالیاتی تکرار سے ممکن ہوئی ہے: یہ غیر معمولی پن اسطوری معجزہ ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ 'تین' نظم سے 'باہر' بھی ہے، یعنی نظم کی خارجی ہیئت کا حصہ ہے، اور نظم میں گندھا ہوا بھی ہے، یعنی نظم کی داخلی، لسانیاتی ہیئت کا حصہ بھی ہے۔

اس نظم کو ہم ہڑپائی تہذیب کی ایک جدید اسطورہ کہہ سکتے ہیں، جس میں بیل کا اسطوری تصور تشکیل دینے والا کردار خود بیل میں بدل گیا ہے۔ جدید اسطورہ انسانی عظمت کا پرشکوہ تصور تشکیل نہیں دیتی۔ موت اور زوال، جدید ادب کے بنیادی موضوع ہیں۔ اسی لیے مجید امجد بستی راوی کے تٹ پر ہزاروں برس سے 'آباد' تہذیب کا قصیدہ نہیں، بلکہ کتبہ لکھتے ہیں۔ نیز آدمی کا بیل میں بدلنا اسی جدید اسطوری روش کے عین مطابق ہے، جس میں آدمی کیڑے یا بندر میں بدل جاتا ہے۔ آدمی کا کیڑے، بندر یا بیل میں بدلنا بہ یک وقت آدمی کے زوال اور

موت کی علامت ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جدید ادب کی اس اسطورہ میں بھی 'تین' بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ ایک آدمی، دوسرا کیڑا/بندر یا بیل اور تیسرا انسان کا دیوتا سے بڑھ کر عظمت کا تصور۔ آدمی اور اس کا تصور عظمت غیاب میں، جب کہ کیڑا/بندر یا بیل سامنے موجود ہیں۔ ہم جدید ادب کی اس اسطورہ کی تفہیم میں صدمے کی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں۔ یہ صدمہ ہوتا ہی اس لیے ہے کہ ہم انسانی عظمت کا تصور رکھتے ہیں، اور انسان کی حقیقی صورت حال اور تصورِ عظمت میں علیحدگی محسوس کرتے ہیں۔ آپ اس تصورِ عظمت کو ایک طرف کیجیے، پھر دیکھیے کہ آدمی کا کیڑے یا بیل میں بدلنا ایک معمول کا واقعہ لگے گا، جس سے نہ حیرت پیدا ہوگی، نہ صدمہ، اور نہ ہی آرٹ۔

امجد نے قصباتی وفطری زندگی کی خاموشی کو سنا اور سمجھا ہے۔ اردو نظم قصباتی وفطری زندگی کے ذکر سے خالی نہیں۔ بیسویں صدی کے اوائل کے رومانی شعرا کی نظموں میں ہمیں فطرت کے مظاہر کا بیان ملتا ہے۔ خود امجد کے معاصر میرا جی کی نظم میں جنگل کی فضا ظاہر ہوئی ہے۔ اس ضمن میں امجد کی نظم کا امتیاز یہ ہے کہ اس میں صرف قصباتی وفطری زندگی کی آواز نہیں ملتی، بلکہ اس آواز کا کرب بھی موجود ہے، جس کا تجربہ جدید انسان نے کیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں امجد کی نظم میں دو آوازیں بہ یک وقت موجود ہیں۔ ایک فطرت کی قدیمی، اصلی/اساطیری آواز، اور دوسری جدید عہد کے انسان کی غم آلود آواز۔ یہ دونوں آوازیں باہم ضم ہو کر کسی نئی، مختلف آواز کو جنم نہیں دیتیں، اپنے اپنے انفرادی لحن کو برقرار رکھتی ہیں۔ اس سے نظم میں نشاط وملال کی ایک عجب کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ فطرت کی قدیمی/اصل آواز اور جدید انسان کی شکستہ آواز..... دو مختلف لحن، دو متضاد جہان ہیں؛ دونوں کے بیچ فاصلہ بھی ہے، اور ایک ہی متن میں ایک ساتھ ظاہر ہونے کی بوقلمونی بھی۔ اس ضمن میں نظم 'بن کی چڑیا' خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ اس نظم کا منظر سرکنڈوں کا جنگل (جو پنجاب میں بہ کثرت ہیں) ہے؛ شہر اور گاؤں سے دور، خالص فطرت۔ اسی طرح کا جنگل جس کے بارے خود امجد نے کہا ہے:

تم کتنے خوش نصیب ہو آزاد جنگلو
اب تک تمھیں چھوا نہیں انساں کے ہاتھ نے
اب تک تمھاری صبح کو دھندلا نہیں کیا
تہذیب کے نظام کی تاریک رات نے
اچھے ہو تم کہ تم کو پریشاں نہیں کیا

انسانیت کے دل کی کسی واردات نے
ان وسعتوں میں کلبہ وایوں کوئی نہیں
ان کنگروں میں بندہ و سلطاں کوئی نہیں (گاڑی میں...)

گویا جنگل، فطرت کی قدیمی، اصلی، خالص، اساطیری دنیا ہے۔ اس دنیا کا خالص پن، اور آزادی اس لیے باقی ہے کہ اسے انسان کے ہاتھ نے نہیں چھوا۔ انسان کا ہاتھ امجد کے لیے طاقت و ہوس کا استعارہ بنتا ہے۔ یہ ہاتھ فطرت پر تصرف کرتا ہے تو اس کے خالص پن کو آلودہ کرتا ہے، اور اس کی آزادی میں مداخلت کرتا ہے۔ امجد فطرت کی تقدیس کا اساطیری تصور رکھتے ہیں: فطرت کو ایک زندہ، حقیقی وجود سمجھتے ہیں، اور اسی بنا پر فطرت سے زندہ، حقیقی رشتے کی آرزو کرتے ہیں۔ 'طاقت و ہوس کا ہاتھ' فطرت پر تصرف سے جس تہذیب کی تشکیل کرتا ہے، اس میں بندہ و سلطاں اور کلبہ وایوں کی تفریق موجود ہوتی ہے۔ اس طرح امجد، تہذیب کا طبقاتی، جدلیاتی تصور رکھتے ہیں۔ (امجد کی کئی دوسری نظموں میں بھی ہمیں سماج کی طبقاتی تفریق کا شعور ملتا ہے، جیسے 'کہانی ایک ملک کی'، 'کلبہ وایوں'، 'راجا پرجا'، 'جہانِ قیصر و جم'، 'روداد زمانہ'، 'بس سٹینڈ پر' وغیرہ میں)۔ علاوہ ازیں مجید امجد فطرت میں انسان کی مداخلت کو ناپسند کرتے ہیں، ایک 'روایتی رومانوی شاعر' کی مانند۔ انھیں فطرت کی معصومیت اور آزادی اسی طرح عزیز محسوس ہوتی ہے، جس طرح ایک انسان کی۔ مذکورہ بالا نظم میں جنگل کا کم و بیش وہی تصور ظاہر ہوا ہے، جسے رومانوی شعرا نے ایک مثالی و آدرشی دنیا، یا جنت کے مماثل سمجھا، اور شہری تہذیب سے اکتا کر جس میں پناہ لینے کی آرزو کی۔ اقبال کی نظم 'ایک آرزو' اس کی نہایت عمدہ مثال ہے۔ تاہم امجد کے یہاں اس جنگل میں پناہ لینے کے بجائے، اس کی خالص، قدیمی، اساطیری زبان کو سننے اور سمجھنے کی سعی ملتی ہے۔ 'بن کی چڑیا' میں امجد کہتے ہیں کہ سرکنڈوں کے بن کی چڑیا صبح سویرے من کی بات بتاتی ہے۔ جس بانی میں چڑیا اپنے من کا بھید کھولتی ہے، اسے امجد نے 'ننھی چونچ پہ چوں چوں چرچوں کی چونچل بانی' کہا ہے، لیکن اس کی بانی کو کوئی نہیں سمجھتا۔ نہ انسان، اور نہ جنگل۔

امجد کی اس نظم کی شاید بہتر تفہیم ہم نظیر اکبر آبادی کی نظم 'چڑیوں کی تسبیح' کے تقابل کی مدد سے کر سکتے ہیں۔

نظیر اس نظم میں صبح کے وقت پرندوں کے نغموں کی محاکات پیش کرتے ہیں۔ اس نظم میں بلاشبہ درجنوں حقیقی اور خیالی پرندوں اور حشرات کا ذکر ہے: مثلاً پرندوں میں مرغ، طوطی، سارس، گدھ، حواصل، بئے، بگلے، قمری، بلبل، کبک، ٹیٹری، تیتر، ور، مور، پپیہے، کوئل، فاختہ، تیہو، شکرا، لگلگو، باشے، کونج، کبوتر، کوے، مرغابی، ہنس، ہما

سرخاب، سنّدرو، سارو، ہریل، لٹورے، ڈھیڑ، ققنس، چکوا، ہدہد، بوبا، بگل، کھنجن، لوے، ککنگ، لمڈھینک وغیرہ کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ان تمام پرندوں کو صبح کے وقت اپنی اپنی خاص آواز میں تسبیح کرتے دکھایا گیا ہے۔ صرف ایک بند دیکھیے:

قمری بولے حق سرہٗ، بلبل بولے بسم اللہ
کبک، بٹیری، بچاروں قل اور تیتر بھی سبحان اللہ
دادر، مور، پپیہے، کوئل کوک رہے اللہ اللہ
فاختہ کوکو، پیہو ہو ہو، طوطے بولیں "حق اللہ"
سانجھ سویرے چڑیاں مل کر چوں چوں چوں چوں کرتی ہیں
چوں چوں چوں چوں چوں چوں کیا سب بے چوں بے چوں کرتی ہیں

یہ بیانیہ محاکاتی شاعری کی "کلاسیکی" مثال ہے۔ ہم شاعر کی غیر معمولی "معلومات" کی داد دے سکتے ہیں جو پرندوں اور ان کے صوتی تسمیوں کی صورت میں ظاہر ہوئی ہیں۔ نیز شاعر کی قادر الکلامی کا قصیدہ بھی پڑھ سکتے ہیں کہ اس نے کس روانی سے اتنے مختلف النوع ناموں کو منظوم کیا ہے۔ نظیر کا سارا کمال "علوم" کو منظوم کرنے میں ہے۔ نظیر جس "معلوم دنیا" کو منظوم کرتے ہیں، اس میں ہر وجود اپنے ماحول سے پوری طرح ہم آہنگ ہے؛ دونوں میں کوئی مغائرت نہیں۔ اس دنیا کی تمام آوازیں جانی پہچانی ہیں۔ نظیر کو ایک مسلمان ہونے کے ناطے یہ پہچاننے میں کوئی دقت نہیں ہوتی کہ صبح کے وقت تمام طیور اور حشرات وہی تسبیح کرتے ہیں جو مسلمان کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نظیر پرندوں کی قدیمی، خالص، اساطیری آوازوں کو سننے، سمجھنے کی بجائے ان کی مخصوص مذہبی تعبیر کرتے ہیں۔ ہم مسلمان تیتر کی آواز کو سبحان اللہ سمجھتے ہیں اور اسی آواز کو ہندو رام تیری سیتا سمجھتے ہیں۔ مجید امجد فطرت کی اس نوع کی معصومانہ محاکاتی شاعری سے کوئی ربط ضبط نہیں رکھتے۔ وہ صبح کے وقت چڑیا کی چوں چرچوں کو اس کی اپنی بانی کہتے ہیں، جسے کوئی نہیں سنتا، کوئی نہیں سمجھتا۔

کون سنے، یہاں کون سنے، راگ اس کے البیلے
سب کے سب بہرے۔۔۔ میداں، وادی، دریا، ٹیلے
عالم تنہائی کا جادو ویرانوں پر کھیلے!
دور سرابوں کی جھلمل روحوں پر آگ انڈیلے!

چڑیا گاؤں اور شہروں میں بھی پائی جاتی ہے، مگر اس نظم میں امجد نے بن کی چڑیا کا قصہ لکھا ہے۔ اگر گاؤں یا شہر کی چڑیا کے البیلے راگ کے سلسلے میں سب کو بہرہ کہا جاتا تو نظم آسانی سے سمجھ میں آجاتی۔ یہ الگ بات ہے کہ اس صورت میں نظم فطرت سے انسان کی بیگانگی کا پٹا ہوا مرثیہ بن کر رہ جاتی۔ بن کی چڑیا جنگل میں، یعنی اپنے اصلی گھر میں، اپنے ازلی ابدی وطن میں ہے، پھر کیوں اس کی بانی کو سمجھنے والا کوئی نہیں؟ جس کی بانی اس کے اہل وطن بھی نہ سمجھتے ہوں یا سمجھنے کے باوجود بہرے پن کا مظاہرہ کرتے ہوں، اس سے زیادہ تنہا کون ہو سکتا ہے؛ لہٰذا سوال یہ ہے کہ یہ کس بن کی چڑیا ہے، جس کا اظہار جنگل کی ویرانی کو اور بڑھا رہا ہے؟ روایتی طور پر پرندے روح کی علامت سمجھے جاتے ہیں کہ یہ زمین سے بلند ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں، اور ان کی پرواز کا رخ آسمان کی طرف ہوتا ہے۔ یہ روایتی علامتی مفہوم نظم میں ظاہر ہو رہا ہے یا نہیں، اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اساطیر اور شاعری میں پرندے کی موجودگی ہمیشہ علامتی حیثیت رکھتی ہے۔ علامت میں حقیقی و تخیلی عناصر کا امتزاج ہوتا ہے۔ حقیقی عناصر اجتماعی، یکساں، عمومی ہوتے ہیں، جب کہ تخیلی عناصر انفرادی، نئے، اختراعی اور آرکی ٹائپل ہوتے ہیں۔ شاعری حقیقی، اجتماعی، یکساں، عمومی معنی سے وجود میں نہیں آتی۔ حقیقت یہ ہے کہ عمومی، معروف معنی، معنی ہوتے ہی نہیں؛ وہ کاٹھ کی اشیا کی طرح بے حس و بے جان ہوتے ہیں؛ معنی تو ایک زندہ، مچھلی کی طرح پھڑکتا ہوا ذہنی وجود ہے۔ بن کی چڑیا کی علامت کا 'حقیقی معنی' تو پنجاب کی دیہی ثقافت ہے، جسے پنجاب ہی میں لکھی جانے والی اردو نظم کے مرکز میں جگہ نہیں ملی؛ امجد کی نظم اس کی خاموشی کی آواز بنتی ہے؛ جب کہ بن کی چڑیا کے تخیلی معنی آرکی ٹائپل ہیں۔ ان کا تعلق بہ یک وقت ثقافتی اور اجتماعی لاشعور سے ہے۔ چڑیا انسانی ہستی کے نسائی آرکی ٹائپل پہلو کی علامت ہے؛ اس کے من کا بھید، گیت میں چھپا ہے۔ یہ سُر یا راگ ہے، آرٹ کی کسی قدیم دیوی کی مانند۔ سرکنڈوں کا جنگل، نسائی سائیکی کا وہ خطہ ہے جس میں گویا ہونے والی چڑیا کی بانی، انسانی شعور کے وہ منطقے سمجھنے سے قاصر ہیں، جنھیں شاعر نے میدان، وادی، دریا اور ٹیلے کے علامتی نام دیے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں انسانی ہستی دو دنیاؤں کی مغائرت کا تجربہ کرتی ہے۔ ایک اصل، قدیمی، ماورائے وقت، اساطیری، خالص دنیا جو سائیکی کی انتہائی گہرائیوں میں مضمر ہے، اور دوسری شعور کی عملداری کی، مدنی، عمرانی، تاریخ اور وقت کی حامل دنیا۔ ایک کے پاس بھید، احساس ہے، اور دوسری کے پاس واقعات، حادثات، تاریخ ہے۔ دونوں کے پاس اپنی اپنی بانی ہے، مگر ایک کی بانی حسی، اساطیری، علامتی ہے اور دوسری کی زبان منطقی ہے۔ چناں چہ چڑیا کی چنچل بانی کرنوں پر رقصاں ہوتی ہے

، جو ایک مکمل اساطیری، شاعرانہ تمثال ہے۔ خالص صوت اور روشنی کے امتزاج کی حامل۔ لفظ کے مقابلے میں خالص صوت، وقت سے ماورا ہے، ابدی ہے۔ لفظ، تاریخ کے جبر کا شکار ہے؛ اس کا سگنی فائیڈ، تاریخ کی طرح تغیر پذیر رہتا ہے، لیکن خالص صوت، یعنی چڑیا کی چوچل بانی کبھی نہیں بدلتی۔ سانجھ کی گہرائی سے برآمد ہونے والی خالص، غنائی صوت روشن ضمیری عطا کرتی ہے، اور چڑیا کی خالص، غنائی صوت کا کرنوں پر رقصاں ہونا بھی علامتی مفہوم رکھتا ہے۔ ۳

مجید امجد اپنی نظموں میں جس دنیا کی تصویر کھینچتے ہیں وہ صرف انسان اور اس کی آرزوؤں کا جہان نہیں۔ درخت، فصلیں، پرندے، جانور اس دنیا کا حصہ ہی نہیں بلکہ برابر کے حقوق رکھنے والے باشندے ہیں۔ اس ضمن میں مجید امجد کا رویہ خاصی حد تک قدیم اساطیری انسان کا ہے۔ اساطیری انسان ہر شے کو نہ صرف اپنی ہی طرح زندہ محسوس کرتا تھا، بلکہ اپنی دنیا میں ان کے وجود کو نہایت معنی خیز بھی سمجھتا تھا؛ درخت، جانور، پرندے اس کے خاندان کے افراد کی مانند ہوا کرتے۔ تاہم جب انھیں دیوتائی حیثیت مل جاتی تو ان کا مرتبہ انسانوں سے بھی بڑھ جاتا۔ فوق انسانی حیثیت اختیار کرنے کے باوجود اساطیری عہد کا انسان انھیں اپنی دنیا سے الگ نہ سمجھتا؛ انھیں ان کی علامتی اساطیری حیثیت کی بنا پر انسانی دنیا کے لیے حد درجہ مقدس اور معنی خیز سمجھا جاتا۔ مجید امجد اساطیری زمانے کے انسان کی طرح درختوں، پرندوں، جانوروں کو اپنی دنیا کے باشندے سمجھتے ہیں۔ لیکن اس ضمن میں ایک احساس ایسا ہے جو اساطیر میں موجود نہیں، امجد کی شاعری میں ہے۔ امجد کو یہ احساس کھائے جاتا ہے کہ معاصر انسانی دنیا نے نباتاتی و حیوانی حیات سے مغائرت برتی ہے، اور سنگدلانہ سلوک روا رکھا ہے؛ گویا جدید عہد نے اساطیری قدیمی تصورات سے خود کو علیحدہ کر لیا ہے۔ یہ احساس 'توسیع شہر'، 'مسلخ' اور 'بارکش' جیسی نظموں میں نہایت شدت کے ساتھ اجاگر ہوا ہے۔ درختوں کا کٹنا، جانوروں کا ذبح ہونا، اور جانوروں کو بار بردار بنا ڈالنا مجید امجد کے دل پر آرے چلاتا ہے۔ یوں امجد ان مخلوقات سے جو رشتہ قائم کرتے ہیں وہ دکھ کی ہم احساسی کا ہے۔ لیکن یہاں بھی ہمیں ایک ممکنہ مغالطے سے بچنے کی ضرورت ہے۔ امجد نباتاتی و حیوانی حیات کو انسانی صفات سے متصف نہیں کرتے۔ وہ چڑیوں کی اپنی بانی کو سمجھنے کی سعی کرتے ہیں، کٹتے درختوں، ذبح ہوتے اور بوجھ کھینچتے جانوروں کا کرب محسوس کرتے ہیں؛ وہ ان مخلوقات پر رحم نہیں کھاتے، ان کے حقیقی دکھ میں شرکت کرتے ہیں؛ انسانی دنیا سے ان کی دربدری یا Displacement پر ان کی داخلی نفسی حالت کا نقشہ کھینچتے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی نے میر تقی میر کی نظموں میں جانوروں کی ترجمانی کا ذکر کرتے

ہوئے لکھا ہے کہ وہ جانوروں کو انسانی صفات سے متصف کرتے ہیں:

> کہا جا سکتا ہے کہ میر نے جانور کو انسان کی سی صفات سے متصف کر کے کچھ کمزوری کا ثبوت دیا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ اگر جانور کو مربیانہ اور برتری کی نظر سے دیکھنا غلط ہے (نظیر اکبر آبادی کی طرف اشارہ ہے) تو اسے انسان صفت Anthropomorphic بنانا بھی غلط ہے۔ یہ بات صحیح ہے۔ لیکن یہ نکتہ ملحوظ رکھیے کہ جانوروں سے دل چسپی رکھنا، ان کے وجود کو وجود ماننا، ان کے حقوق کا قائل ہونا، ان کے احساسات کو سمجھنے کی کوشش کرنا یعنی ان کے ساتھ یک دردی (Empathy) رکھنا مربیانہ دل چسپی یا کار آمد ہونے کے باعث ان کو مطیع بنانے سے بدرجہا بہتر ہے۔ میر کی یک دردی (Empathy) اشیا و مظاہر سے ان کی محبت کی دلیل ہے، اور اس صفت میں اردو کا کوئی شاعر ان کا ہم سر نہیں۔[۲]

فاروقی صاحب کی نظر سے امجد کی نظمیں نہیں گزریں، ورنہ وہ دعویٰ نہ کرتے کہ اشیا و مظاہر سے محبت میں اردو کا کوئی شاعر میر کا ہمسر نہیں۔ میر بلاشبہ اردو کے عظیم شاعر ہیں، لیکن نباتاتی و حیوانی حیات سے محبت میں امجد میر صاحب سے بڑھ کر ہیں۔ جانوروں کے ضمن میں دونوں شعرا کے احساسات کا فرق دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ فاروقی صاحب نے میر کی مثنوی 'موہنی بلی' سے چند اشعار میر کی یک دردی کی شہادت کے طور پر پیش کیے ہیں۔ پہلے وہ ملاحظہ کیجیے۔

بلیاں ہوتی ہیں اچھی ہر کہیں
یہ تماشا سا ہے بلی تو نہیں
گرد رو باندھے تو چہرہ حور کا
چاندنی میں ہو تو بقعہ نور کا
بلی کا ہوتا نہیں اسلوب یہ
ہے کبودی چشم یک محبوب یہ
دیکھیے جس دم یک ذرا کوئی اس کو گھور
چشم شور آفتاب اس دم ہو کور

داغ گلزاری سے اس کے کتنا زعاغ
اس زمان تیروی کی چشم و چراغ
کیا دماغ عالی طبیعت کیا نفیس
کیا مصاحب بے بدل کیسی جلیس
یہ نظافت یہ لطافت یہ تمیز
آنکھ دوڑے ہی نہ ہو کیسی ہے چیز

آپ نے ملاحظہ کیا، میر صاحب کے یہ اشعار بلی کی مدح میں ہیں۔ جن صفات کی بنا پر بلی کے لیے تحسینی کلمات منظوم کیے گئے ہیں، وہ دراصل انسانی صفات ہیں۔ اعلیٰ دماغ، نفیس طبیعت انسانی صفات ہیں۔ میر صاحب نے بلی کو انسانی نظر سے دیکھا ہے، جس کی وجہ سے وہ ایک شے کے بجائے ایک وجود نظر آتی ہے، لیکن اس وجود پر انسانی اوصاف کی پرچھائیاں اس قدر ہیں کہ بلی کی اپنی حقیقی شناخت کہیں دب گئی ہے۔ اب مجید امجد کی نظم 'بارکش' دیکھیے:

چیختے پہیے، پتھ پتھریلا، جلتے بجھتے سُم
تپتے لہو کی رو سے بندھی ہوئی اک لوہے کی چٹان
بوجھ کھینچتے، چابک کھاتے جتو رجڑا یہ جتن
کالی کھال کے نیچے گرم گٹھیلے ماس کا مان

لیکن تیری پیاسی آنکھیں، آگ بھری پر آب
سارا بوجھ اور سارا کشٹ ان آنکھوں کی تقدیر
لاکھوں گیانی، من میں ڈوب کے ڈھونڈیں جگ کے بھید
کوئی تری آنکھوں سے بھی دیکھے دنیا کی تصویر!

کہا جا سکتا ہے کہ میر صاحب نے ایک پالتو جانور پر نظم لکھی اور امجد نے باربردار جانور پر، اس لیے ایک نظم میں مدح ہی مدح ہے اور دوسری میں دکھ ہی دکھ۔ بلاشبہ یہ فرق پیش نظر رکھا جانا چاہیے، لیکن یہ فرق بھی سامنے رہنا چاہیے کہ امجد نے بوجھ کھینچتے جانور کی حقیقی صورت حال کا نقشہ کھینچا ہے، جب کہ میر صاحب نے بلی

کا مثالی تصور پیش کیا ہے۔ ایک نظم میں غلو آمیز استعارے ہیں اور دوسری میں جچی تلی تشبیہات ہیں۔ امجد کی دو بندوں کی یہ نظم جس فنی کمال کے ساتھ، پتھریلی سڑک پر بوجھ کھینچتے، چابک کھاتے، گرتے سنبھلتے گھوڑے یا خچر کی تصویر پیش کرتی ہے، وہ داد سے بالاتر ہے۔ پورا شعری بیانیہ جانور کی حالت پر مرکوز ہے۔ نظم کا متکلم ہی نہیں خود نظم، بوجھ کھینچتے جانور کو مخاطب کرتی ہے، اس کی ابلتی آنکھوں میں جھانکتی ہے جن میں آتشیں آنسو ہیں۔ نظم انھی آنسوؤں کی زبان سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ آتشیں آنسو اس لیے ہیں کہ جانور کو اپنی دنیا کا حصہ نہیں سمجھا گیا، اسے اپنی دنیا سے باہر سمجھا گیا ہے، جسے تسخیر کیا جاتا ہے، جسے اپنے مفاد کے لیے بروئے کار لایا جاتا ہے، اور یوں اسے ایک وجود کے بجائے، ایک شے سمجھا جاتا ہے۔ امجد کی نظم نہ صرف گھوڑے یا خچر کو ایک وجود سمجھتی ہے، اور اپنی ہی دنیا کا حصہ سمجھے جانے پر اصرار کرتی ہے بلکہ اسے ایک منفرد وجود بھی قرار دیتی ہے، جس کے پاس دنیا کو دیکھنے کے لیے ایک اپنی نظر بھی ہے۔ نظم ان سب گیانیوں پر ایک لطیف طنز کرتی ہے جو اپنے من میں ڈوب کر جگ کے بھید پاتے ہیں، لیکن جگ کے بھید میں، کرب سے ابلتی آنکھوں کے درد کا بھید شامل نہیں۔ چناں چہ جگ کے گیان پر ایک سوالیہ نشان قائم ہوتا ہے۔ وہ کیا گیان ہے جو ایک زندہ وجود کی آتشیں آنکھوں کی تحریر نہیں پڑھ سکتا؟ کیا امجد یہ کہنا چاہتے ہیں کہ جانوروں کے ساتھ سنگدلانہ سلوک کا اصل باعث ہمارا گیان ہے جو دراصل 'انسان مرکز' ہے؟ ہم اپنے وجود کی معرفت میں بھی ایک قسم کی نرگسیت کا شکار ہوتے ہیں، اور اپنے من میں جس جگ کے بھید پاتے ہیں، وہ جگ ہم سے شروع ہوتا اور ہم پر ختم ہوتا ہے۔ مجید امجد گیانیوں کو متوجہ کرتے ہیں کہ کوئی تو ایسا صاحب دل و نظر سامنے آئے جو ابلتی، آگ بھری پر آب آنکھوں سے دنیا کی تصویر دیکھے۔ یہ تصویر کیسی ہوگی؟ امجد یہ سوال کھلا چھوڑ دیتے ہیں۔ لیکن اس سوال کے ممکنہ جواب کی طرف اشارے نظم ہی میں موجود ہیں۔ نظم یہ عندیہ دیتی ہے کہ گیانی کو اپنے من کی جانب مرکوز آنکھوں سے دست کش ہونا پڑے گا، تاکہ وہ اپنی پیشانی پر بارکش کی باہر کی طرف دیکھتی ابلتی آنکھیں چسپاں کر سکے۔ بارکش کے پاس بھی ایک گیان ہے، جو اس کی آنکھوں میں سمٹ آیا ہے۔ انسان، جانور کو 'غیر' سمجھتا ہے، اسی لیے اس سے بارکشی کا کام لیتا ہے۔ اگر اس 'غیر' کی نظر سے دنیا کو دیکھے گا تو اسے اپنا وجود، اپنا گیان 'غیر' لگے گا۔ غم اور غصے سے ابلتی آنکھوں کے سامنے دنیا کیسی لگے گی؟ اس وضاحت کی ضرورت نہیں۔

اس نظم میں بوجھ کھینچتے، چابک کھاتے جانور پر رحم اور ترس نہیں کھایا گیا، (البتہ یہ احساس نظم میں موجود ہے) نہ چابک مارنے والے کو برا بھلا کہا گیا ہے۔ اگر یہ دونوں باتیں ہوتیں تو نظم ایک سیدھی سادی

احتجاجی تحریر میں بدل جاتی۔

اصل، خالص، قدیمی، ابدی آواز کا منبع اجتماعی انسانی سائیکی کی گہرائی ہے، یہ انسانی سائیکی میں ایک لا شخصی آواز ہے۔ اس تک رسائی کا مطلب، انسانی ہستی ہی میں مضمر ایک دیوتائی عنصر تک رسائی ہے۔ ایک اعتبار سے یہ بشری حد سے باہر قدم رکھنا ہے، اور دوسرے اعتبار سے بشری حد کو وسعت و ارتفاع سے ہمکنار کرنا ہے۔ چناں چہ یہ شاعرانہ، جمالیاتی عمل خود بہ خود قدیم، اساطیری جہت حاصل کر لیتا ہے۔ اس تجربے کی حامل شاعری کی تمثالیں خالص حسی ہوتی ہیں، مگر ان کی تہ میں اسطور سازی کا علامتی نظام وجود میں آجاتا ہے۔ مجید امجد کے یہاں اصل، قدیمی، ابدی حقیقت کو مس کرنے کی کیفیت کئی نظموں میں ملتی ہے، تاہم کہیں یہ آواز ہے، کہیں رنگ، کہیں خوشبو، کہیں نور و روشنی، اور کہیں رس ہے۔ مثلاً 'پیش رو' میں یہ نمو کی قوت ہے اور 'صاحب کا فروٹ فارم' میں اس کا اظہار رس کی صورت ہوا ہے۔ 'بن کی چڑیا' میں آواز علامت ہے اور 'صاحب کا فروٹ فارم' میں رس، اور اسی نسبت سے نظم میں حسی علامتیں برتی گئی ہیں۔

نظم 'صاحب کا فروٹ فارم' پہلی سطح پر تو اپنی دھرتی، اپنی مٹی کے اثبات سے عبارت ہے۔ نظم کی دوسری سطح اس اثبات کی نوعیت ہے۔ شاعر نے کسی سیاسی نظریے یا مذہبی آئیڈیالوجی کے تحت اپنی مٹی کا اثبات نہیں کیا؛ دھرتی کا اثبات، دھرتی سے ماورا ہو کر نہیں کیا۔ دھرتی سے ماورا آئیڈیالوجی، دھرتی پر اجارے کی راہ ہموار کرتی ہے، یعنی اسے محض ایک شے سمجھتی ہے۔ شے کو قبضے میں لیا جاتا، اس کا خون چوسا جاتا، اپنی طاقت و دولت میں اضافہ کیا جاتا ہے۔ جب کہ دھرتی کو اس کے فطری، حقیقی اوصاف کے ساتھ قبول کرنا ایک جمالیاتی رویہ ہے؛ اس کے حسن کی ستائش ہے، اور اس سے حظ کشید کرنا ہے۔ چوں کہ آدمی حیاتیاتی سطح پر دھرتی سے بندھا ہے: آدمی خاک کا پتلا ہے، اسی خاک سے آدمی کی حیات ہے، اور اسی میں وہ بالآخر جا ملتا ہے؛ اس لیے آدمی اور دھرتی میں حقیقتاً کوئی بیگانگی نہیں۔ لیکن آدمی مٹی پر اجارہ چاہتا ہے۔ اسی خیال کو کبیر نے ایک دوہے میں نظم کیا ہے: ماٹی کہے کمہار سے تو کا روندے موہے/اک دن ایسا ہوئے گا میں روندوں گی توے۔

مجید امجد مٹی یعنی اپنی اصل کا اثبات کرتے ہیں۔ یہ اثبات بھی خیال کی سطح پر نہیں، فن کی سطح پر ہے۔ اسی لیے نظم میں دھرتی ایک نسائی آرکی ٹائپل امیج میں ڈھلی محسوس ہوتی ہے۔ یہ اتفاق نہیں کہ اس نظم کی ابتدائی لائنیں بھی نسائی امیج ہی ابھارتی ہیں: "یہ دھوپ، جس کا مہین آنچل ہوا سے مس ہے۔۔۔رتوں کا رس ہے" نیز پوری نظم میں ہر تمثال متحرک ہے؛ اس میں ایک زندہ وجود کی حرکت کا احساس ہوتا ہے، لیکن یہ حرکت رقص یعنی

فن کی حرکت ہے۔ درج ذیل مصرعوں کو پڑھیے اور بصری تمثالوں کی مرقص کیفیت کا نظارہ کیجیے۔

تمام چاندی جو نرم مٹی نے پھوٹتے بور کی چٹکتی چنبیلیوں میں انڈیل دی ہے
تمام سونا جو پانیوں، ٹہنیوں، شگوفوں میں بہہ کے ان زرد سنگتروں سے ابل پڑا ہے
تمام دھرتی کا دھن جو بھیدوں کے بھیس میں دور دور تک سرو ڈالیوں پر بکھر گیا ہے

اس نظم کی کلیدی علامت ہے۔ رس پھلوں سے حاصل ہونے والا سیال مادہ ہے؛ رتوں کی پر بہار حالت ہے؛ یہ معرفت کا نچوڑ ہے؛ یہ آرٹ کی نشاطیہ کیفیت ہے۔" ایک طرح کی کیٹس جذبیت اس لفظ میں سرایت کیے ہوئے ہے اور یہی کیٹس جذبیت امجد کی اس نظم میں بھی ہے۔ پوری نظم ایک عجب رواں نشاطیہ کیفیت کی حامل ہے۔ یہ کیفیت نظم کی حسی تمثالوں سے چھن چھن کر آرہی ہے، بالکل ایسے جیسے دھرتی کے اندر کا سونا، چاندی، یعنی سارا دھن پھلوں، پھولوں، پتیوں، ڈالیوں میں ابھر آیا ہے۔ دھرتی کی قوت نمو کا بے محابا اظہار ہورہا ہے۔ رنگ، خوشبو، روشنی اور اس کے متعلقات (جیسے دھوپ، آگ، دیا) کی تمثالیں اس نظم کی بنیادی تمثالیں ہیں۔ یہ سب غیر تاریخی یعنی فطری ہیں اور اسی لیے وقت کو مات دینے کا مفہوم رکھتی ہیں۔

سبو میں بھر لو، یہ مدھ، یہ مدرا، کہ اس کی ہر بوند سال بھر صراحیوں میں دیے جلائے
یہی قرینہ ہے زندگی کا، اسی طرح سے لٹکتے قرنوں کے اس چمن میں نہ جانے کب سے
ہزار ہا تپتے پیلے سورج بلندھا رہے ہیں وہ پگھلتا نبات، وہ دھوپ، جس کا مہین آنچل
دلوں سے مس ہے، وہ زہر جس میں دکھوں کا رس ہے
جو ہو سکے تو اس آگ سے بھر لو من کی چھاگل
کبھی کبھی ایک بوند اس کی، کسی نوا میں دیا جلائے
تو وقت کی پینگ جھول جائے

گویا پھولوں، پھلوں سے لبریز دھرتی ایک مے خانے کی طرح ہے جس کے دروازے ہر خاص و عام کے لیے کھلے ہیں۔" اگر اس مے خانے سے فیض یاب ہوا جائے تو وقت، تاریخ لمحہ، حاضر کے استبداد کو شکست دی جا سکتی ہے۔ رس سے ذات کے سبو کو بھر لینے کا تجربہ نشاط انگیز ہے۔ یہ نشاط صرف دھرتی کے رس سے حاصل نہیں ہوتا، بلکہ خالص شاعری یعنی آرٹ کے رس سے بھی حاصل ہوتا ہے۔ یوں نظم میں حسن کی دونوں اہم قسمیں ظاہر ہورہی ہیں: فطرت کا حسن اور فن کا حسن؛ رس، حسن کی ان دونوں قسموں کو محیط ہے۔ شاعر کا

کمال یہ نہیں کہ اس نے فطرت اور فن کے جمال کو یک جا کیا ہے؛ دو یکساں چیزوں کو جمع کرنا، اور ان میں سے ایک چیز کی کیفیت کی شدت کو، دوسری یکساں چیز کی مدد سے بڑھانا تو کوئی کمال نہیں۔ یہ کام تو معمولی تخیل کا شاعر بھی کرسکتا ہے۔ کمال تو یہ ہے کہ متضاد اشیا کو یک جا کیا جائے یا یکساں اشیا میں تضادات کا انکشاف کیا جائے، اور پھر یکسانیت و تضاد کے معرض التوا میں رہنے کا منظر اجاگر کیا جائے، تاکہ معنی در معنی، کیفیت در کیفیت کی صورت پیدا ہوسکے۔ فن کا کمال کسی ایک معنی یا کیفیت کی لمحاتی شعلگی پیدا کرنا نہیں، بلکہ معانی یا کیفیات کی ایک ایسی تجلی پیدا کرنا ہے، جو انسان کو اپنے باطن کی گہرائیوں میں دور تک، اور وقت کی پہنائیوں میں دور تک لے جاسکے۔ یہی کام امجد نے اس نظم میں کیا ہے۔ تیئس مصرعوں کی اس نظم کے اٹھارہ مصرعے فطرت کے حسن کی محاکات کرتے ہیں۔ انیسویں مصرع میں اچانک ایک ہلکا سا جھٹکا لگتا ہے: فطرت کے رس کے ساتھ ہی زہر بھرے دکھوں کے رس کا ذکر ہوتا ہے۔ قاری ایک لمحے کو رکتا ہے: اب تک وہ رس کے ایک نشاط انگیز، مدھ بھرے تصور کی رو میں بہتا چلا آرہا تھا کہ اچانک 'وہ زہر، جس میں دکھوں کا رس ہے' اسے روک لیتا ہے۔ وہ سوچتا ہے: یہ کس دکھ کا زہر ہے، جسے نظم کا متکلم رتوں کے امرت کے ساتھ اپنے من کی چھاگل میں بھر لینے کی ترغیب دے رہا ہے؟

جو ہو سکے تو اس آگ سے بھر لو من کی چھاگل
کبھی کبھی ایک بوند اس کی، کسی نوا میں دیا جلائے
تو وقت کی پینگ جھول جائے

یہ ایک اعتبار سے وہی بات ہے جسے امجد نے نظم 'جاروب کش' میں پیش کیا تھا، کہ کوئی ایک غم انسان کی تقدیر بدل سکتا ہے۔ دکھ کا زہر کسی شخصی واقعے یا صدمے کا نہیں، خود حیات کا دکھ ہے: اپنے ہونے کا دکھ ہے جو دھوپ کے مہین آنچل کی طرح دلوں سے مس ہے۔ یعنی دکھ، اور نشاط سے انسان کا رشتہ ازلی و ابدی ہے۔ اب تک نظم میں رس، رتوں کا پر بہار حالت کا مفہوم لیے ہوئے تھا، اب اس میں ہستی کی معرفت کا مفہوم شامل ہو گیا ہے۔ رس کے یہ دونوں مفاہیم بہ یک وقت اشتراک و تضاد رکھتے ہیں۔ ایک رتوں کا، مدھ بھرا رس ہے، اور دوسرا زہر بھرے دکھوں کا رس ہے؛ یوں دونوں متضاد ہیں۔ ایک دھرتی کی 'سائیکی' یعنی اصل سے پھوٹتا ہے اور دوسرا انسانی سائیکی کی گہرائیوں میں اترا ہوا ہے؛ یوں دونوں مشترک اصل رکھتے ہیں: اور یہی مشترک اصل انسان کو دھرتی اور اس کے جملہ مظاہر جیسے نباتات، پرندوں، جانوروں سے ہم رشتہ کرتی ہے۔ (فطرت کی

سانجھی اور اپنی سانجھی کی طرف رجوع کر کے واپسی یا ماں کی گود میں واپسی کا تجربہ بھی ہے)۔ یہ وجود کی وہی مکمل معرفت ہے، جسے مجید امجد نے اپنی دوسری نظموں میں بھی پیش کیا ہے۔ وجود کا مکمل عرفان اس کے سوا کیا ہو سکتا ہے کہ تضادات کو ایک ساتھ گرفت میں لیا جائے، ان کو تحلیل کرنے، یا ان کا انکار کرنے کے بجائے انھیں تسلیم کیا جائے۔ رتوں کے رس کے ساتھ، دکھ کے زہر کی آگ سے من کی چھاگل بھر لینا، دراصل تضاد کو تسلیم کرنا ہے۔

یہاں پہنچ کر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ نظم صاحب کے فروٹ فارم کو بیان نہیں کر رہی ہے، اور نہ صاحب کے فروٹ فارم سے شاعری کشید کر رہی ہے۔ اس نظم میں شاعری کا علاقہ شروع ہی وہاں سے ہوتا ہے، جہاں سے کسی صاحب جاگیر کا فروٹ فارم ہماری نظروں سے اوجھل ہونے لگتا ہے: صاحب کا فروٹ فارم، دھرتی کی، حیات کی، ہر شے کی ازلی ابدی قوت نمو کے بے محابا اظہار کی ترجمانی کرنے لگتا ہے، اور اس صاحب کا ے خانہ بن جاتا ہے جس کے بارے میں کبیر نے کہا ہے: صاحب میرا ایک ہے دوجا کہا نہ جائے/ دوجا صاحب جو کہوں صاحب کھرا رسائے۔ صاحب اور فروٹ فارم کے معانی اور مراتب بدل جاتے ہیں۔ فروٹ فارم تو ظاہر یا performance ہے، رس کی، حسن کی، نشاط کی۔ رس گرامر کی طرح ہے، جو ساری 'پرفارمنس' کی اصل ہے۔ رس اپنا اظہار 'پرفارمنس' میں کرتا ہے۔ امجد کی نظم رس اور اس کی 'پرفارمنس' دونوں کی بہ یک وقت حامل ہے، اور اسی لیے ان دونوں پر غالب ہے، اور دونوں سے زائد، اور کافی الگ بھی۔

دھرتی کی قوت نمو، اس کی سانجھی، اس کی اصل ہے، جو ازلی، ابدی، قدیمی ہے، اور یہ غیاب میں ہے: جب کہ پھل، پھول، بیجاں، ڈالیاں دھرتی کا ظاہر اور موجودگی ہیں، اور اس کا حسن ہیں، اور اسی لیے عارضی ہیں۔ امجد کی نظم کا آرٹ ابدی اور عارضی کے تضاد کو کچھ ایسی فنی ہنرمندی سے باقی رکھتا ہے کہ تضاد تو باقی رہتا ہے مگر مغائرت کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ جس طرح رس فروٹ فارم کی پرفارمنس میں سرایت کر جانے کے باوجود اپنی الگ پہچان باقی رکھتا ہے، مگر رس اور پرفارمنس میں مغائرت باقی نہیں رہتی، اسی طرح ازلی، ابدی حسن اپنے عارضی مظاہر میں سرایت کرتا ہے تو دونوں کی مغائرت ختم ہو جاتی ہے، لیکن اس کے باوجود وہ غیاب میں بھی رہتا (دھرتی کا دامن ہزاروں بیجوں میں رونما ہونے کے باوجود خرچ نہیں ہو جاتا) ہے، اس لیے عارضی مظاہر حسن سے اس کا فرق بھی باقی رہتا ہے۔ یوں مجید امجد اپنی شاعری میں ایک ایسی جمالیات کو خلق کرتے ہیں جو حسن کی موجودگی کا حسی ادراک بھی کراتی ہے، اور حسن کی ایک علیحدہ، خودمختار

، بے کنار کائنات کی طرف دھیان بھی منتقل کرتی ہے۔ حسن اپنے منبع سے وابستہ بھی رہتا ہے، اور فطرت کے پات پات میں، شاعری کی تمثالوں میں، مصرعوں کے آہنگ میں، اور ان سب سے پیدا ہونے والی انسانی وجود کی مکمل معرفت میں بھی سرایت کیے ہوتا ہے!

حواشی

۱۔ یحییٰ امجد، 'پاکستانی عوامی ادبی کلچر کا پیش رو' مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ (مرتب حکمت ادیب)، جھنگ ادبی اکیڈمی، جھنگ، ۱۹۹۲ء، ص ۳۶۷

۲۔ سی، جی، ژونگ، *Memories, Dreams, Reflections*، ونٹاژ بکس، نیویارک، ۱۹۸۹ء، ص ۱۷۸

۳۔ مجید امجد نے جنوری ۱۹۶۹ء میں چڑیا پر دو مزید نظمیں تخلیق کیں: 'اے ری چڑیا' اور 'بہار کی چڑیا'۔ دونوں نظموں میں چڑیاؤں کو اپنی دنیا کا حصہ سمجھا گیا ہے، اور ان کی بقا کو عزیز سمجھا گیا ہے۔ پہلی نظم میں کمرے کے روزن میں مقیم چڑیا کو مخاطب کیا گیا ہے: اسے مطلع کیا گیا ہے کہ ڈائن آنکھیں اس کی تاک میں ہیں، اور اسے چمکارنے والا ایک جگ اس کا بیری ہے، اس لیے وہ ان جھروکوں میں چلی جائے۔ اس نظم میں بھی یہ نکتہ پیش کیا گیا ہے کہ انسانی دنیا نے چڑیا کو اپنا غیر سمجھا ہے۔ 'بہار کی چڑیا' میں نوجوان چڑیائی جوڑے کی کتھا لکھی گئی ہے۔

۴۔ شمس الرحمن فاروقی، 'میر صاحب کا زندہ عجائب گھر'، مشمولہ خطبات، شعبہ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ (مرتبین: خالد محمود، شہزاد رسول) مکتبہ جامعہ دہلی، ۲۰۱۲ء، ص ۹۲

☆☆☆☆

ڈاکٹر ضیاالحسن

پھولوں کی پلٹن......ایک جائزہ

یہ نظم مجید امجد نے 1968ء کے اوائل میں تخلیق کی۔ ان کی یہ نظم ان کے دورِ آخر کی اُن نظموں میں سب سے زیادہ پڑھی جانے والی نظم ہے۔ جن کا تعلق ان کے آخری دور کی شاعری سے ہے۔ اس دور کی شاعری بہت کم پڑھی گئی ہے اور اس پر بات اس سے بھی کم ہوئی ہے۔ ان نظموں کی ایک خصوصیت مجید امجد کی وہ مخصوص بحر ہے جس کے بارے میں عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ بہت مشکل ہے اور اس میں غنائیت بہت کم ہے۔ یہ وہی بحر ہے جو میر تقی میرؔ کی مرغوب بحر تھی اور جس میں میر تقی میرؔ نے بیس فی صد کے لگ بھگ شاعری کی۔ اس بحر کا بنیادی رُکن فعلن ہے اور زحافات کی وجہ سے اس میں غنائیت اور بھی کم ہو جاتی ہے۔ مجید امجد کی ان بحروں میں آہنگ اس قدر رُکتا ہوا ہے کہ علمِ عروض کو نہ جاننے والا قاری بعض اوقات انھیں بعض مقامات پر وزن سے خارج سمجھ لیتا ہے۔

یہ نظمیں تعداد میں بہت زیادہ ہیں اور بظاہر الگ الگ نظر آتی ہیں لیکن مسلسل یہ احساس دلاتی رہی ہیں کہ جیسے یہ ایک طویل نظم کے مختلف کینٹوز ہوں۔ ان نظموں کی تفہیم بھی نسبتاً مشکل ہے اور ان کی قرأت بھی تا حال نادریافت ہے۔ ایم۔ اے کے نصاب میں شامل ہونے کی وجہ سے صرف یہی ایک نظم ہے جس کو پڑھنے کا طریقہ ان مدرس نقادوں نے دریافت کیا ہے جو عموماً ادبی حلقوں اور نقادوں کے عتاب کا نشانہ بنتے رہے ہیں۔ اس نظم کو پڑھنے کی تہذیب یونی ورسٹیوں کے استادوں اور ان جامعاتی تدریس سے منسلک استادوں، نقادوں نے دریافت کی ہے۔ اس نظم کی اس دریافت شدہ تفہیم کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے مجید امجد کی اس قبیل کی دوسری نظموں کی تفہیم بھی ممکن ہو سکتی ہے۔ ان نظموں کی دو خصوصیات ہیں: ان کا رکا رکا آہنگ اور ان کی روزمرہ زندگی سے کشید کردہ لفظیات اور استعارات۔ مجید امجد کی اس دور سے پہلے کی شاعری میں بھی روزمرہ زندگی کی مختلف تمثالیں، استعارے اور لغت وغیرہ ملتی ہے لیکن یہاں تک آتے آتے یہ اُن کی پہچان بن جاتی ہے۔ وہ عموماً اپنی شاعری کی فضا ایسی بناتے ہیں جو ہمیں قریب ترین محسوس ہوتی ہے اور اس وجہ سے اس

فضا کی ہمارے باطن میں جذب ہونے کی قوت بڑھ جاتی ہے۔

اس نظم کو مجید امجد نے بیانیہ انداز میں تخلیق کیا ہے۔ سکول جاتے بچوں کو دیکھ کر نظم کا بنیادی کردار ناسٹلجیائی کیفیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی عمر کے آخری دور میں ہے لیکن ان بچوں کو دیکھ کر وہ اپنے بچپن کی سرزمینوں کو جا نکلتا ہے اور لاشعوری طور پر اُس کا ذہن موازنہ کرنے لگتا ہے۔ نظم کا منظر نامہ انتہائی حقیقی ہے جس میں اُکھڑے اُکھڑے فرشوں والی گلیاں، ان گلیوں میں سردیوں کے دنوں میں سکول جاتے ہوئے، بچے ان کو دیکھنے والے بزرگ کردار، ان کا پُرتصنع انداز، بچوں کا بے تکلف انداز، ان کے بستے تختیاں، ان کی بے پروائی و بے نیازی، بغیر بٹن کے گریبان: یہ سارے استعارے اس زندگی کو پیش کرتے ہیں جو مجید امجد نے اپنے بچپن میں گزاری اور اپنی جوانی میں اور بڑھاپے میں دیکھی۔ نظم کی تکنیک ایک کہانی کے بیان پر مشتمل ہے جس کی وجہ سے اس نظم میں شاعری اور فکشن دونوں عناصر پیدا ہو گئے ہیں: شاعری استعارے کے ذریعے اور فکشن کہانی کے ذریعے۔ اس نظم میں انھوں نے تین نسلوں کی کہانی سنائی ہے۔ ایک وہ جب بیان کنندہ اپنے بچپن میں تھا اور اسے اس جیسے تمام سکولی لڑکوں کو دیکھنے والی ایک بزرگ نسل موجود تھی، دوسری بیان کنندہ کی نسل ہے اور تیسری ان بچوں کی جنھیں دیکھ کر بیان کنندہ ماضی میں جا نکلتا ہے۔

نظم دو حصوں پر مشتمل ہے، جس میں انھوں نے تین نسلوں کی کہانی سنائی ہے۔ نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے:

آج تم ان گلیوں کے اُکھڑے اُکھڑے فرشوں پر چلتے ہو
بچو! آؤ تمھیں سنائیں گزرے ہوئے برسوں کی سہانی جنوریوں کی کہانی
تب یہ فرش نئے تھے

نظم کا آغاز بالکل غیر روایتی ہے۔ مجید امجد کی اس دور کی نظمیں عموماً ایسے ہی غیر روایتی انداز میں شروع ہوتی ہیں۔ ان نظموں سے مجید امجد نے نظم تخلیق کرنے کا ایک نیا اُسلوب دریافت کیا کہ ایک نظم کو کہیں سے بھی شروع کیا جا سکتا ہے، کہیں پر بھی ختم کیا جا سکتا ہے اور اس میں کوئی سی بھی تفصیلات بیان کی جا سکتی ہیں۔ نظم کو نہ کسی باقاعدہ آغاز و انجام کی ضرورت ہوتی ہے اور نہ ہی نظم کے لیے بڑے بڑے فکری استعارات کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ نہیں کہ اس نظم میں کوئی گہری حقیقت بیان نہیں کی گئی لیکن یہ ان کے دیگر ہم عصر شاعروں کی طرح کسی بڑے فلسفے یا کسی گہری نفسیاتی حقیقت پر بھی قائم نہیں ہے۔ یہ ایک ایسے مشاہدے پر بنیاد رکھتی ہے جو ہمارا روزمرہ کا مشاہدہ ہے۔ آپ اپنے گھر کا دروازہ کھولیے، اس سے باہر آئیے، اس نظم کا سارا منظر نامہ

آپ کے سامنے ہے۔ یہ منظر نامہ مجید امجد کے تخیل نے تشکیل دیا ہے لیکن اسے دیکھنے کے لیے قاری کو صرف تخیل کی مدد ہی کافی نہیں بل کہ اپنے گھر سے نکل کر روز صبح جوق در جوق سکولوں کو جاتے ہوئے بچوں کو دیکھنا بھی ضروری ہے۔

مجید امجد کی یہ نظم ان کے گذشتہ شعری تجربوں کا رس اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ اس نظم کو تخلیق کرتے ہوئے بھی انھوں نے وہ تمام خصوصیات برتی ہیں جو ان کی دیگر نظموں سے مخصوص ہیں۔ مثلاً مجید امجد اپنی نظم کی لفظیات عموماً روزمرہ زندگی کے تجربے سے اخذ کرتے ہیں۔ اس نظم میں بھی نظم کے موضوع کی مناسبت سے انھوں نے وہ لفظیات منتخب کی ہے، جو ہمارے اردگرد کی زندگی میں موجود ہے مثلاً فٹ پاتھ، جز دان، گلیاں، اُکھڑے فرش، وردی، پٹو، اُدھڑے سکاف وغیرہ۔ مجید امجد کا کمال یہ ہے کہ وہ بہت عام لفظوں سے اور بہت عام مناظر سے زندگی کے گہرے حقائق تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو 1968ء میں تخلیق ہونے والی اس نظم میں اکیس سالہ پاکستان کی تین نسلوں کا ذکر ہے۔ انھوں نے ان تین نسلوں کے حوالے سے زندگی کے تسلسل کی کہانی سنائی ہے۔ اس نظم کا بنیادی خیال یہ ہے کہ عمر کے مختلف مراحل ہر انسان کی زندگی میں آتے ہیں اور معمولی فرق کے ساتھ ایک جیسے ہی ہوتے ہیں۔ یہاں انھوں نے زندگی کے ایک مرحلے یعنی بچپن کو مثال کے طور پر پیش کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ ہر انسان کی زندگی میں بچپن ایک جیسا ہی گذرتا ہے۔ انھوں نے بچپن کی جن خصوصیات کا اس نظم میں ذکر کیا ہے وہ بے نیازی، لاپروائی اور ایک لاابالیانہ انداز میں زندگی سے لطف اندوز ہونا ہے۔ وہ ان تمام معاشرتی رسومات سے ماورا ہوتا ہے جو اسے زندگی کے دھارے میں شامل ہونے کے بعد اختیار کرنی پڑتی ہیں اور ساری زندگی ان رسومات کو نبھاتے ہوئے گزارنی پڑتی ہے۔

نظم کا بیان کنندہ آج کی نسل کو اپنے بچپن کی کہانی سناتا ہے اور ان بزرگوں کے بارے میں بتاتا ہے جو لمبے لمبے اوورکوٹ پہن کر گلی میں کھیلنے کے لیے آتے تھے۔ یہ پہلی نسل تھی سردی کے موسم میں سردی سے بچاؤ کے لیے اوورکوٹ پہننا ان کی مجبوری تھی۔ انھیں سردی لگتی تھی جب کہ بچے ٹھنڈی ہواؤں میں یوں چلتے جیسے انھیں سردی کا احساس ہی نہیں ہے۔ موسموں کی سختی ایک ٹھوس حقیقت ہے لیکن بچپن کا معصوم زمانہ اپنی بے دھیانی میں اس سے بھی ماورا ہے۔ ان کے اپنے مسائل اور اپنی پریشانیاں ہیں لیکن یہ مسائل اور پریشانیاں وقتی اور لمحاتی ہیں جو باتیں کرتے کرتے ختم ہو جاتی ہیں۔

دوسری نسل بیان کنندہ کی ہے جو آج موجود ہے اور اپنی تیسری نسل سے مخاطب ہے۔ مجید امجد کا یہ نقطہ نظر اُن کی نظم جنوری میں بھی بیان ہوا ہے کہ بوڑھا جنوری مر جاتا ہے تو اُس کی جگہ لینے اُس کا بالکا آن جٹتا ہے۔ اس نظم کا مرکزی خیال بھی یہی ہے۔ اس میں دو عمروں کو پیش کیا گیا ہے، بچپن اور بڑھاپا۔ اور مجید امجد نے یہ تصور دیا ہے کہ ہر انسان کو لامحالہ ان سے گذرنا پڑتا ہے۔ بظاہر مجید امجد کے موضوع میں قنوطیت نظر آتی ہے یعنی زندگی اور وقت کے جدول کے تحت ہر انسان کو میکانکی انداز میں ایک جیسی زندگی گزارنی پڑتی ہے لیکن مجید امجد کی نظموں کا لب ولہجہ ایسا شگفتہ ہوتا ہے کہ اس میں قنوطیت کا شائبہ بھی نہیں پایا جاتا۔ مجید امجد حیات و کائنات کی ناگزیریت کے شاعر ہیں۔ ان کی نظموں سے یہ تاثر ملتا ہے کہ زندگی کے بعض حقائق ناگزیر ہوتے ہیں اور ہر انسان کو ان سے گذرنا پڑتا ہے، اس لیے بہترین طریقہ یہ ہے کہ انھیں زندگی کا لازمی حصہ سمجھ کر قبول کر لیا جائے۔ یہاں بھی مجید امجد کے ہاں وقت کا وہی تصور پیش ہوا ہے جس میں وقت تسلسل اور روانی کی صورت میں نظر آتا ہے۔ لوگ آتے ہیں، زندگی گزارتے ہیں اور چلے جاتے ہیں لیکن وقت چلتا رہتا ہے۔ ایک نسل آتی، دوسری نسل آتی ہے، تیسری نسل آتی اور نسلوں کا یہ تسلسل وقت کے ساتھ جاری وساری رہتا ہے۔

یہ نظم آزاد نظم کی ہیئت میں ہے۔ مجید امجد نے اپنے آخری دور میں بیشتر نظمیں آزاد نظم کی ہیئت میں تخلیق کی ہیں۔ ان کے ہاں ہیئتوں اور آہنگ وغیرہ کا سارا تنوع ان کی 1968ء سے پہلی کی شاعری میں ملتا ہے۔ 1968ء کے بعد انھوں نے ہیئت، اسلوب اور آہنگ کے تنوع کے بجائے موضوعات کے تنوع کو اپنے پیش نظر رکھا اور ایسے ایسے موضوعات پر نظمیں کہیں جن کے حوالے سے اُن کے ہم عصر شاعر سوچ بھی نہیں رہے تھے۔ اس نظم میں بھی وہی بحر ہے جو انھوں نے 1968ء سے تا دمِ مرگ اختیار کیے رکھی۔ وہی آزاد نظم کی ہیئت ہے، اور وہی ان کا مخصوص اسلوب ہے لیکن موضوع ایک سہانی جنوری کی صبح کی کہانی ہے۔ انھوں نے جنوری کی ایک صبح کے ایک مختصر منظر نامے پر اس نظم کی بنیاد رکھی ہے اور اس مختصر منظر کے توسط سے زندگی کے بے پایاں پھیلاؤ کو پیش کیا ہے۔ نظم میں تین نسلوں کو جنوری کی ایک صبح کے دھاگے میں پرو کر دکھایا گیا ہے لیکن فی الاصل یہ تمام نسلِ انسانی کی زندگی میں ایک مخصوص وقت میں آنے والی جنوری کی ایک صبح ہے۔ گویا مجید امجد کہنا چاہتے ہیں کہ ہر انسان کی زندگی میں جنوری کی یہ سہانی صبح آتی ہے اور ہر صبح ویسی ہی ہوتی ہے جو اس کے ساتھ تھا اور اس سے پہلے اس عمر کے تمام انسانوں کی زندگی میں آ چکی ہوگی۔

مجید امجد کی زندگی کو اس کی Exception میں نہیں دیکھتے بل کہ اس کی روٹین Routine میں دیکھتے

ہیں اور ہمیں بتاتے ہیں کہ روٹین میں بھی صرف میکانکیت نہیں ہوتی بل کہ اس کے اندر بھی ایک حسن اور رومان پوشیدہ ہوتا ہے جسے بے دھیانی سے زندگی گزارتے ہوئے ہم نظر انداز کر دیتے ہیں جب کہ مختصر زندگی کا تقاضا یہ ہے کہ ہم اس میں آنے والے ہر پل کو محفوظ کر لیں اور اس سے لطف اندوز ہوں۔ اس نظم میں جو رومانس بچپن کی زندگی میں نظر آتا ہے وہی رومان لمبے لمبے اوورکوٹ پہن کر گلیوں میں ٹہلتے ہوئے بوڑھے لوگوں کی زندگی میں بھی نظر آتے ہیں۔ عموماً انسان جوانی کو سب کچھ سمجھتا ہے اور عہد شباب کے سامنے اسے بچپن اور بڑھاپا فضول نظر آتا ہے۔ مجید امجد نے اس نظم میں عمومی تصور کے برخلاف عمر کے کچھ دیگر مراحل کے حسن سے ہم کو آشنا کیا ہے اور ان کی قدر و قیمت بتائی ہے۔

نظم کی مناسبت سے انھوں نے بوڑھے لوگوں کے چہروں کو بیان کرنے کے لیے جو تشبیہ اختراع کی ہے اس میں بھی بچپن کا معصوم تخیل پنہاں نظر آتا ہے۔ انھوں نے تشبیہ کے عمومی طریقے کو استعمال کرنے کے بجائے جس میں بڑے بڑے اور شاندار عناصر کو تشبیہ کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، بچے کے ذہن سے ان بوڑھے لوگوں کے چہروں کو پراٹھے جیسا دیکھا ہے۔ مجید امجد کسی عنصر کو بے قیمت خیال نہیں کرتے اور غبار راہ سے لے کر اکھڑے ہوئے فرشوں تک ہر شے کو انسانی زندگی کے متوازی رکھ کر دیکھتے ہیں۔ یہاں بھی جب وہ کہتے ہیں کہ ہم ان اینٹوں کے ہم عمر ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ صرف ہم عمری ہی کی نہیں بات کر رہے بل کہ اینٹوں سے محبت اور موانست کی بات بھی کر رہے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ جیسے نظم کا کردار اپنے دیگر ساتھیوں کی طرح ان اکھڑی ہوئی اینٹوں کے فرش کو بھی اپنی عمر کا ساتھی قرار دے رہا ہو۔

مجید امجد نے اس نظم میں گذرے برسوں کی سہانی جنوریوں کی کہانی سنائی ہے۔ مجید امجد وقت کو ہمیشہ ایسے ہی جمع کے صیغے میں دیکھتے ہیں جو ان کے اسی تصور کی عکاسی کرتا ہے کہ وقت ہمیشہ اپنے پھیلاؤ میں اظہار کرتا ہے۔ پھولوں کی پلٹن مجید امجد کی ایک انتہائی پُرتاثیر نظم ہے جو اپنے اندر مجید امجد کے فکر و فن کی تمام خصوصیات سمیٹے ہوئے ہے۔

☆☆☆☆

زاہد حسن

مجید امجد: بھیگی بھیگی، نتھری نتھری روشنی

کنواں چل رہا ہے! مگر کھیت سوکھے پڑے ہیں، نہ فصلیں، نہ خرمن نہ دانہ
نہ شاخوں کی باہیں، نہ پھولوں کے مکھڑے، نہ کلیوں کے ماتھے، نہ رُت کی جوانی
گزرتا ہے کھساروں کے پیاسے کناروں کو یوں چیرتا چیرتا خون رنگ، پانی
کہ جس طرح زخموں کی دُکھتی چپکتی تہوں میں کسی نیشتر کی روانی
ادھر دھیری دھیری
کنوئیں کی نفیری
ہے چھیڑے چلی جا رہی اک ترانہ
پُراسرار گانا

یہ ترانہ جسے دوسرے لفظوں میں مجید امجد نے "پُراسرار گانا" کہا ہے۔ دراصل زندگی کا ترانہ ہے۔ انسان کی اپنی زندگی کا ترانہ اور صدیوں سے چلی آ رہی انسانی آماجگاہ، یعنی کائنات کا ترانہ۔ کنواں، نظامِ زندگی اور اس کے کل پرزے ضابطہ ہائے حیات کے استعارے ہیں۔ مجید امجد کے یہاں ہمیں زندگی سے متعلق تفکر اور فلسفیانہ اسرار و رموز کی ایک دنیا آباد نظر آتی ہے۔ اس حوالے سے وہ اردو کے منفرد شاعر ہیں جنہوں نے فطرت اور عناصرِ فطرت کی ترتیب، ترکیب، نشوونما اور بعد اس کے معدوم ہونے کے عمل کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے اور اپنے اردگرد کے ماحول اور عناصر کو بطور استعارے، علامات اور تراکیب کے برتا۔ سانس لیتے اشجار، ان کے یہاں زندگی کی ابتدا اور نظم "غدا" (ایک اچھوت ماں کا تصور) رکھتا ہے۔

یہ دنیا والے، یہ امرت کے رس کی چھاگلوں والے
یہ میٹھے بھوجنوں والے، یہ اُجلے آنچلوں والے
یہ اس بھگوان کے دامن کو چھو لینے سے ڈرتے ہیں

کسی نے بھول کر اس کا بھجن گایا یہ جل اٹھے
کہیں پر بھی گیا اس کا حسیں سایہ یہ جل اٹھے

"کوملتا" اور "سوچ" جیسے غیر وجودی احساسات کو شعری خیالی پیکر بنا دینے والے اس شاعر کے یہاں کیا کم طبقاتی تقسیم کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مندرجہ بالا نظم کے مصرعے اس کی گواہی ہیں لیکن ہمارے یہاں شاید یہ فارمولا رائج ہے کہ آپ ہر اہم اور بڑے شاعر کے لیے ایک خطاب ضرور مختص کریں گے۔ مثال کے طور پر عوام والناس کو اپنی کھردری لفظیات اور خشک موضوعات سے دور بھگا دینے والے شاعر کے لیے "شاعرِ انقلاب" وغیرہ۔

مجید امجد نے کہا:

ع اور اب یہ کہتا ہوں، یہ جرم تو روا رکھتا
میں عمر اپنے لیے بھی تو کچھ بچا رکھتا

حالاں کہ ان کا یہ شعری تجسم بن کر رہ گیا ہے کہ وہ کبھی تو زمانوں میں سانس لیتے محسوس ہوتے ہیں اور کبھی زمانہ خود ان کے شعروں، ان کے مصرعوں میں ...!

بھیگی بھیگی، نتھری نتھری روشنیوں کے دن میں پڑھی جانے والی مجید امجد کی شاعری ہمارے لیے ایک سوالیہ نشان ہے۔ اس لیے کہ ہم ایسی لغت، زبان اور مصرعہ سازی کی حامل شاعری کے عادی نہیں رہے۔ ایسی شاعری جس پر آپ بعد میں بولیں تو بے تکان بولتے چلے جائیں ..... لکھیں تو صفحوں کے صفحے لکھ ڈالیں لیکن مجید امجد کی شاعری لکھنے سے اور ہر اگلا مصرعہ پڑھنے سے پہلے منتظر آنکھوں اور کھلی کلیوں کا لباس پہنے بچے کی طرح آپ کا دامن گیر ہوتا ہے۔ کچھ پہیلیاں بجھاتا ہے جو آپ کے اریب قریب بستے لوگوں اور خود آپ کی ذات کے حوالے سے ہوتی ہیں تو ہنستے لبوں سے جاتے جاتے یہ بھی کہہ جاتا ہے:

اپنے جی میں جی ..... مگر اس یاد سے غافل نہ جی
جو کسی کے دل میں زندہ ہے، ترے دل کے لیے

لاتعداد شعرا نے دنیا بھر کے سفروں سے پہلے دنیا بھر کے رنگ اپنی شاعری میں برتے، کئی بار ہمیں حیرت زدہ کر دیا تو کئی ایک بار خود اپنے آپ سے اپنی حیرتوں کا اظہار کرتے رہے۔ لیکن مجید امجد نے تو جھنگ، گجاہ، لاہور اور اپنے اردگرد جیتے جاگتے کرداروں کو سانس لیتے، گفتگوئیں کرتے اور اپنی اپنی چھب دکھاتے

کرداروں کو تجربوں کی صورت دے کر ہمارے سامنے رکھ دیا۔ تجربے جو دراصل تخلیقی سرچشمے تھے اور ہم سے کہا کہ دیکھو! ان کو دیکھو تم جو بہت کچھ دیکھے بنا ہی گزر جاتے ہو! تمہارے لیے ان میں کتنی ہی نشانیاں ہیں خود تم سے اور کچھ تمہارے رنگوں سے متعلق بھی۔ لیکن ہم کب رُکتے اور کب دیکھتے تھے۔ کب رُکے ہیں، کب دیکھیں گے ....!

یہ تو مجید امجد کی شاعری ہے جو ایک بالک کی طرح منتظر آنکھوں سے ہماری اور دیکھتی ہے۔ جلوس جہاں کو گزرتے، بے نشاں، ایک شبیہ جو ایک قلم دیکھ کر درونِ شہر سر سبز پیڑوں کے سائے کو صدائے رفتگاں میں بدل دیتی ہے۔ خطۂ پاک کے سحر چہروں کو مسیحا آنکھوں سے جھانکتی ہے۔ ہمیں اپنی اور بلاتی ہے۔ ایک حیاتِ نو کی نوید دیتی۔ حیاتِ نو کی یہ نوید دراصل ہمیں مجید امجد کی شاعری کی دنیا سے آتی ہے۔ ایک ایسی دنیا جو انھوں نے اپنے لیے آباد کی تھی۔ دنیا جس کا موجود سے زیادہ ماموجود سے واسطہ تھا۔

پھر جب دوستیوں کے سمندر میں دم سادھ کے اُترے
اور اک لمبے، گہرے، بے سُدھ غوطے کے بعد اُبھرے
اپنے دل کا ظرف بھی اپنے پاس نہ تھا
باہر دیکھا ....
باہر کوئی اور ہی دیس تھا۔ باہر پیسا بازو دار لپکتا جنگل تھا۔

☆ ☆ ☆ ☆

عقیل عباس جعفری

قصور پٹیالہ گھرانہ

پٹیالہ گھرانے کے احوال میں تحریر کیا گیا تھا کہ پٹیالہ اور قصور گھرانے کے باہمی ربط ضبط کی وجہ سے بہت سے مؤرخین نے انھیں ایک ہی گھرانا تصور کیا ہے مگر قصور گھرانے کے موسیقار اصرار کرتے ہیں کہ انھیں ایک الگ گھرانا تسلیم کیا جائے۔

رشید ملک نے اپنے ایک مضمون سنگیت کا سرساگر عظیم کلاسیکل گائیک بڑے غلام علی خان کا فن کارانہ سفر میں اس خاندان کی تاریخ رقم کرتے ہوئے لکھا ہے:

”ضلع لاہور میں قصور ایک قدیم قصبہ ہے۔ پہلے یہ ایک تحصیل تھا اب اسے ضلع کا درجہ دے دیا گیا ہے۔ یہ دریائے ستلج کے قریب واقع ہے۔ بابا بلھے شاہ مشہور صوفی شاعر یہیں مدفون ہیں۔ ان کے علاوہ بھی کئی مشہور ہستیاں قصور سے اٹھیں اور یہ ”میرا سوہنا شہر قصور“ بن گیا۔ موسیقی کی بھی کئی نابغہ روزگار اس شہر سے وابستہ ہیں۔ یہ بات بلاخوف و مبالغہ کہی جا سکتی ہے کہ پاکستان میں موسیقی کے ضمن میں قصور کو وہی اہمیت حاصل ہے جو ہندوستان میں گوالیار کو۔ پدم بھوشن استاد بڑے غلام علی خان کے آبا و اجداد کا تعلق بھی اسی قصبے سے ہے۔

بڑے غلام علی کا خاندان پیر فضل داد سے شروع ہوتا ہے جو اپنے زمانے کے ایک انتہائی خوش گلو مغنی تھے اور ان کی یہ شہرت دور دور تک پھیلی ہوئی تھی۔ وہ بابا بلھے شاہ کے ہم عصر تھے اور ان کے رفیق تھے۔ بابا بلھے شاہ پیر فضل داد کو ہمیشہ اپنے قریب رکھتے تھے۔ پیر فضل داد خان کے پوتے ارشاد علی خان تھے جو قصور چھوڑ کر لاہور چلے آئے اور پھر یہیں کے ہو کر رہ گئے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ مہاراجہ رنجیت سنگھ کے درباری گویے مقرر ہو گئے تھے۔ کوئی ان کو مہاراجہ جموں اور کشمیر کا درباری گویا بھی کہتا ہے۔

ارشاد خان کے دو بیٹے تھے علی بخش اور کالے خان، یہ دونوں پٹیالہ دربار کے مغنی خان صاحب فتح علی کے شاگرد تھے۔ ان دونوں بھائیوں نے موسیقی میں بڑی شہرت حاصل کی۔ ان کو لوگ ”سنگیت رتن“ اور ”تان سراٹھ“ کے القاب سے پکارا کرتے تھے۔ موسیقی میں ان کی خدمات کو بہت اہم خیال کیا جاتا ہے کہ انھوں نے

اس فن میں بڑی موشگافیاں کیں اور اس فن کا بہت سے بے جا عناصر سے، جو حساس کانوں کو ناگوار گزرتے تھے اور محض گرامر کی ہی بھول بھلیاں تھیں، پاک کیا، اس طرح موسیقی کو ہر دلعزیز بنایا۔"

ایم اے شیخ نے اپنی کتاب گریٹ ماسٹرز گریٹ میوزک میں اور استاد غلام حیدر خان نے اپنی کتاب قصور گھرانا کے نامور فن کار میں تحریر کیا ہے کہ علی بخش خان اور کالے خان، ارشاد علی خان کے بیٹے نہیں بلکہ ان کے پوتے تھے۔ ان کے والد کا نام استاد حیدا خان قصوری تھا جو 1848ء میں پیدا ہوئے اور جنھوں نے 1920ء میں وفات پائی۔ مالتی جیلانی اور قرۃ العین حیدر کی کتاب استاد بڑے غلام علی خان: ہز لائف اینڈ میوزک میں بھی یہی روایت درج ہے۔

استاد علی بخش خان 1870ء میں پیدا ہوئے تھے۔ انھوں نے اپنے ماموں استاد پیر بخش سے کسب فیض کیا تھا جو شہنشاہ افغانستان کے درباری گویے تھے اور انھوں نے بہادر شاہ ظفر کے درباری گویے میاں قطب بخش خان تان رس خان سے موسیقی کی تعلیم حاصل کی تھی۔ استاد پیر بخش خان کا انتقال کابل میں ہوا اور وہ وہیں آسودۂ خاک ہوئے۔

استاد غلام حیدر خان نے اپنی کتاب قصور گھرانے کے نامور فن کار میں استاد علی بخش خاں کا تعارف کرواتے ہوئے لکھا ہے کہ استاد علی بخش خان ابتدا میں سارنگی بھی بجاتے تھے اور گاتے بھی تھے، بعد ازاں وہ طاؤس بجانے لگے۔ پنڈت بی آر دیودھر نے اپنے ایک مضمون میں تحریر کیا ہے کہ علی بخش خان اور کالے خان نے ابتدا میں جرنیل علی بخش خان کے والد میاں کالو سے اکتساب فن کیا، بعد میں وہ دونوں بھائی کرنیل فتح علی خان کے شاگرد ہو گئے۔ کمار پرشاد مکر جی نے اپنی کتاب دی لوسٹ ورلڈ آف ہندوستانی میوزک میں لکھا ہے کہ کرنیل فتح علی خان نے ابتدا میں نامعلوم وجوہ کی بنا پر علی بخش خان کو شاگرد نہیں کیا تھا البتہ وہ کالے خان کو موسیقی کی تعلیم دیتے رہے۔ جب فتح علی خان، کالے خان کو موسیقی کا سبق دے رہے ہوتے تھے تو علی بخش خان خاموشی سے یہ سبق سن کر یاد کرتے رہتے تھے۔ کچھ عرصے بعد جب فتح علی خان کو علم ہوا کہ کالے خان کے ساتھ ساتھ علی بخش خان بھی ان کے انداز گائیکی پر عبور رکھتے ہیں تو وہ حیرت زدہ رہ گئے۔ انھوں نے علی بخش خان کو بلا کر کچھ سنانے کے لیے کہا اور پھر ان کی گائیکی سن کا پوچھا میں نے تو تمھیں تعلیم نہیں دی تو پھر تم نے میرے انداز گائیکی پر کس طرح دسترس حاصل کر لی۔ علی بخش خان نے عرض کی کہ جب آپ کالے خان کو موسیقی کا سبق دے رہے ہوتے تھے تو میں خاموشی سے آپ کا انداز گائیکی یاد کر لیا کرتا تھا اور یوں مجھے بھی آپ

کے انداز گائیکی کی شدھ بدھ ہو گئی۔ فتح علی خان نے علی بخش خان کے اس جواب کے بعد انھیں باضابطہ طور اپنا شاگرد بنانے میں ذرا بھی تامل نہیں کیا۔

سراج نظامی نے نقوش کے لاہور نمبر میں شائع ہونے والے اپنے مضمون موسیقار میں گویوں کے ذیل میں تحریر کیا ہے کہ:

”ایک مرتبہ غالباً کانپور میں ایک طوائف کے مکان پر محفل موسیقی منعقد ہوئی، کالے خان گانے کے لیے بیٹھے اور علی بخش خان سے کہنے لگے کہ ذرا طنبورہ چھیڑ کر میرے ساتھ آواز لگاتے جاؤ، علی بخش آواز لگانے لگے، مگر کہاں کالے خان کی آواز اور کہاں علی بخش خان کا گلا، مصیبت میں پھنس گئے، خیر جوں توں کر کے وقت نبھایا، لیکن غیرت جو آئی تو سیدھا کلکتہ جا پہنچے، وہاں ہندوستان کی مشہور مغنیہ گوہر جان کی سفارش پر مہندر ناتھ جی کے شاگرد ہو گئے اور چند برسوں میں سرگم کے استاد بن گئے، اب جو واپس آ کر اپنے بھائی کالے خان کو گانا سنایا تو وہ بہت خوش ہوئے اور کہنے لگے کہ ہاں اب تو میرا حقیقی بھائی ہے، اس کے بعد جس محفل میں دونوں بھائی گاتے، کالے خان تان کہتے اور علی بخش خان اس تان کی سرگم کرتے تو ہر طرف سے واہ واہ کے ڈونگرے برسنے لگتے“۔

بعد ازاں استاد علی بخش خان ریاست جموں و کشمیر سے وابستہ ہو گئے تھے اور طویل عرصے تک اس ریاست میں قیام پذیر رہے۔ برصغیر کی مشہور مغنیہ ملکہ پکھراج ان کے شاگردوں میں شامل تھیں۔ استاد علی بخش خان کا انتقال لاہور میں ہوا۔

استاد علی بخش خان کے چھوٹے بھائی استاد میاں محمد بخش موسیقی کی دنیا میں اپنی عرفیت کالے خان سے جانے جاتے ہیں۔ وہ 1872ء میں قصور میں پیدا ہوئے اور 1918ء میں فوت ہوئے۔ کہا جاتا ہے کہ انھیں ان کے بعض حریفوں نے زہر کھلا دیا تھا۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہو چکا ہے کہ انھوں نے موسیقی کی تعلیم جرنیل علی بخش خان کے والد کالے خان عرف بابا کالو اور کرنیل فتح علی خان سے حاصل کی تھی۔

سراج نظامی نے نقوش کے لاہور نمبر میں شائع ہونے والے محولہ بالا مضمون موسیقار میں تحریر کیا ہے کہ:

”(کرنیل) فتح علی خان نے آپ کو کمال تندہی سے موسیقی کی تعلیم دی اور بہت جلد آپ کا شمار پنجاب کے چوٹی کے موسیقاروں میں ہونے لگا، آپ کا رنگ بہت سیاہ تھا، آنکھیں بڑی بڑی، تن و توش پہلوانوں کا سا تھا اور چہرے پر بڑی بڑی مونچھیں تھیں، جن سے آپ کا چہرہ بڑا بارعب لگتا تھا، جنھوں نے استاد بڑے

غلام علی خان کو دیکھا ہے وہ کالے خان کے جسم کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ طبیعت عجیب پائی تھی، ہمیشہ کھوئے کھوئے سے رہتے تھے، اسی لیے عوام میں کالے خان شوری کے نام سے مشہور تھے، عام لوگوں میں اس بات کا چرچا ہے کہ ایک مرتبہ اپنے استاد فتح علی خان کے ساتھ مل کر گانے لگے تو مقابلہ پر اتر آئے۔ فتح علی خان نے کہا "جارے پگلے" بس اسی دن سے ان کی طبیعت میں ایک جنون کی سی کیفیت پیدا ہو گئی۔ آپ نے پنجاب اور ہندوستان کے تمام بڑے بڑے شہروں میں اپنے کمال فن کا مظاہرہ کیا اور استادوں سے داد و تحسین حاصل کی، جب آپ خیال یا ترانہ گاتے اور تانیں مارتے تو یوں معلوم ہوتا جیسے کوئی شیر دھاڑ رہا ہے۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ ایک مرتبہ کالے خان اور بھائی اروڑہ دربار داتا گنج بخش میں گا رہے تھے، میں ان دنوں اسلامیہ ہائی اسکول بھاٹی گیٹ میں پڑھتا تھا، مجھے ان کی تانوں کی آواز اسکول کی گراؤنڈ میں صاف سنائی دے رہی تھی، اس سے آپ ان کی آواز کا اندازہ لگائیں۔"

استاد علی بخش خان نے دو شادیاں کی تھیں، پہلی بیوی سے استاد بڑے غلام علی خان اور دوسری بیوی سے استاد مبارک علی خان اور استاد امانت علی خان (مانے) پیدا ہوئے۔ استاد علی بخش کی دوسری بیوی کا نام مائی دولے لتا جن کے پہلے شوہر سے استاد قادر بخش پکھاوجی پیدا ہوئے تھے۔

استاد بڑے غلام علی خان، استاد علی بخش خان کے سب سے بڑے صاحبزادے تھے اور انھیں بلا اختلاف رائے بیسویں صدی کا سب سے بڑا کلاسیکی موسیقار تسلیم کیا جاتا ہے۔ وہ 2 اپریل 1902ء کو قصور میں پیدا ہوئے۔ انھوں نے موسیقی کی تعلیم اپنے چچا کالے خان اور والد استاد علی بخش خان سے حاصل کی، بعد ازاں وہ استاد سندے خان، استاد بہرے وحید خان اور استاد عاشق علی خاں کے شاگرد ہوئے۔ قاضی ظہور الحق نے اپنی کتاب **معلم النغمات** میں تحریر کیا ہے کہ:

"غلام علی خان صاحب جو بڑے غلام علی خان کے نام سے مشہور ہوئے ابتدا میں سارنگی نواز تھے اور عنایت بائی ڈیرو والی کے سفرداؤں میں شامل تھے۔ ایک مرتبہ غلام علی خان صاحب نے فتح علی مبارک علی جالندھر والے قوالوں کو اپنے یہاں کھانے پر مدعو کیا۔ فتح علی مبارک علی نے کھانا کھانے سے انکار کر دیا اور یہ کہہ دیا کہ ہم گویوں کے ہاں کھانا کھایا کرتے ہیں سفرداؤں کے ہاں نہیں کھاتے۔ یہ بات بڑے غلام علی خان صاحب کے دل پر چوٹ کر گئی اور انھوں نے سارنگی چھوڑ کر گانا شروع کر دیا۔ خدا نے آواز میں نور دیا تھا، ایسا گایا کہ برصغیر پاک و ہند میں تہلکہ مچا دیا اور اپنا سکہ جما گئے۔"

رشید ملک کے مطابق استاد بڑے غلام علی خان کے اعترافِ فن کی داستان کا آغاز 1940ء میں کلکتہ سے ہوتا ہے جب انھوں نے وہاں ایک محفلِ موسیقی میں اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔ انھوں نے 1943ء میں گیا اور کلکتہ اور 1944ء میں ممبئی اور کلکتہ میں موسیقی کی محفلوں میں حصہ لیا۔ 1945ء میں انھوں نے گاندھی جی کے سامنے بھی اپنی موسیقی پیش کی۔ وہ ممبئی ریڈیو کے مستقل کلاسیکی گائیک تھے اور پورے مہاراشٹر میں ان کی گائیکی کی دھوم تھی۔

پنڈت بی آر دیودھر استاد بڑے غلام علی خان سے اپنی پہلی ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"میں نے خاں صاحب کو پہلی بار ممبئی کی وکرم سنگیت سبھا میں 1945ء میں دیکھا۔ لمبے چوڑے، سر پر ترچھی ٹوپی۔ بھاری بھاری مونچھیں، مجھے وہ کچھ عجیب سے دکھائی دیے۔ اس سبھا میں ان کا پہلا گانا کچھ کمزور رہا۔ دوسری بار گانے بیٹھے تو جیسے ہر چیز ان کے کہنے میں تھی۔ انھوں نے مارووا اس قدر رچاؤ سے گایا کہ میرے اندر بھی سُر مچلنا شروع ہو گئے۔ حاضرین میں سے ہر کسی نے ان کے مارووے کی تعریف کی۔ اب ہر ایک کو تشویش تھی کہ وہ دوسرا راگ کون سا گاتے ہیں۔ انھوں نے پوریا گانا شروع کر دیا۔ میں سمجھ گیا کہ اب ان کی ہیٹی ہوگی۔ مارووے اور پوریے کی آروہا اوروہا ایک جیسی ہے۔ ان دونوں راگوں کو اوپر نیچے گانا خاصا مشکل کام ہے۔ سننے والوں کو جب کسی گویے کو آزمانا ہو تو وہ ایسے راگوں کو اوپر تلے گانے کی فرمائش کرتے ہیں۔ لیکن خاں صاحب بہت احتیاط سے پوریا گاتے رہے اور انھوں نے پانچ منٹوں میں مارووے کا نام و نشان مٹا دیا اور ہر طرف پوریا ہی پوریا کر دیا۔ یہ راگ بھی انھوں نے بہت مہارت اور خوب صورتی سے گایا اور مجھے ان کے مہا گنی ہونے کا یقین ہو گیا۔ اس کے بعد انھوں نے پنجابی انگ کی پہاڑی اس طرح سے گائی کہ سارا پنڈال نہال ہو گیا۔ ہر کوئی خاں صاحب کے سُر پر پھیرے کو مان گیا اور ہر کسی کا خیال تھا کہ موسیقی کی اس سبھا میں صرف خاں صاحب ہی کا مزا آیا ہے"۔

جی این جوشی نے اپنے مضمون استاد بڑے غلام علی خان میں تحریر کیا ہے کہ اس سنگیت سبھا کے سامعین میں آفتابِ موسیقی استاد فیاض خان، استاد علاء الدین خان، استاد حافظ علی خان اور استاد اللہ دیا خان بھی شامل تھے۔

داؤد رہبر اپنی کتاب باتیں کچھ سریلی سی میں لکھتے ہیں:

"بڑے غلام علی خان نے بیسیوں بندشیں خود بنائیں۔ ان کا تخلص سب رنگ تھا جو ان کی بندشوں میں

آتا ہے۔ چوں کہ خود پنجابی تھے اور ہندی کی لغات کا بہت ہی محدود علم رکھتے تھے اس لیے ان کی بندشوں کے الفاظ میں کوئی خاص جدت طرازی نہیں ہے۔ ہاں البتہ سُروں کے اعتبار سے ان کے استھائی انترے خوش آہنگ ہیں۔

خاں صاحب کو جن راگوں سے رغبت تھی، یہ ہیں: اڈانا، سوہنی، ملتانی، دیسی، بھیم پلاسی، کیدارا، کاموڈ، بھیرویں، پیلو، پرج، مالکوس، درباری، میگھ، دیس، تلک کاموڈ، پہاڑی، جے جے ونتی، للت، کالنگڑا، تلنگ، شدھ ٹوڈی، گوجری، بھیروں، پوریا، مارووا، بھوپالی اور کوشک دھانی۔

جب پاکستان بنا تو پنڈت نہرو نے بڑے غلام علی خاں صاحب کو بھارت میں رہنے کی ہر طرح ترغیب دی لیکن آپ قصور اور لاہور کیونکر چھوڑ دیتے؟ پاکستان میں ان کی خواہش کے مطابق قدر نہ ہوئی تو بالآخر ہجرت کر کے بھارت چلے گئے۔"

مگر یہ "بھارت چلے گئے" والا جملہ قدرے تفصیل چاہتا ہے۔ خالد لطیف، سعید ملک، رشید ملک اور لطف اللہ خان نے خان صاحب کے بھارت منتقل ہونے کا ذمہ دار ریڈیو پاکستان کے ارباب حل وعقد خصوصاً زیڈ اے بخاری کو ٹھہرایا ہے جب کہ چند مصنفین نے لکھا ہے کہ خان صاحب کے ساتھ ایک پولیس والے نے بدتہذیبی کا مظاہرہ کیا تھا جس سے وہ سخت دلبرداشتہ ہوئے تھے۔

زیڈ اے بخاری کو بھی احساس تھا کہ استاد بڑے غلام علی خان کے بھارت منتقل ہونے کا ذمہ دار انھیں سمجھا جاتا ہے۔ انھوں نے اپنی خودنوشت سوانح عمری سرگزشت میں اس معاملے پر بھی روشنی ڈالی ہے مگر ان کا موقف قدرے مختلف ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

"بڑے غلام علی خاں صاحب کا ذکر چل نکلا ہے تو آج وہ بات بھی عرض کر دوں جو بہت مدت سے میرے دل میں کانٹے کی طرح کھٹک رہی ہے۔ بڑے غلام علی خاں صاحب مجھ سے ناراض ہیں، فن کار نازک مزاج اور حساس ہوتے ہی ہیں۔ جب ایک مرتبہ ان کے دل میں کوئی بات گھر کر جائے تو نکالے نہیں نکلتی۔

ہوا یہ کہ ایک مرتبہ خان صاحب کسی میوزک کانفرنس میں شرکت کرنے کے لیے ہندوستان گئے۔ کانفرنس میں شرکت کرنے کے بعد بھارت کے ریڈیو سے ان کے پروگرام نشر ہونے کی باتیں ہونے لگیں۔ جب بھارت کے ریڈیو کی طرف سے بہت ہی کم معاوضہ پیش کیا گیا تو خاں صاحب اس ہیچے پن سے بہت ناراض ہوئے اور بجا طور پر ناراض ہوئے۔ خاں صاحب نے صاف کہہ دیا کہ میں اتنے کم معاوضے پر

پروگرام نشر نہیں کروں گا۔

بھارتی ریڈیو والوں نے جب خاں صاحب کو برہم دیکھا تو کہا کہ خاں صاحب ہم تو آپ کو سونے چاندی میں تول دیتے مگر ہم اس کا کیا علاج کریں کہ ہمیں بخاری نے لکھا ہے کہ خاں صاحب کو فلاں رقم سے زیادہ معاوضہ ہرگز نہ دیا جائے۔

خاں صاحب نے جب میرا نام سنا تو کم معاوضے پر پروگرام نشر کرنے کی حامی بھر لی جب بھارت کے دورے کے بعد خاں صاحب کراچی آئے تو انھوں نے میرے لتے لینے شروع کر دیئے اور مجھ سے پوچھا کہ بتاؤ تم نے بھارت والوں سے یہ کیوں کہا کہ خاں صاحب کو کم معاوضہ پر پروگرام دینا۔

اب میں ہزار کہتا ہوں کہ خاں صاحب اگر کوئی ملک آپ کو ہیرے جواہرات دے تو بچشم ما روشن دل ما شاد ہمیں کیا ضرورت پڑی تھی کہ ہم غیر ملکوں میں آپ کی فیس کم کراتے پھریں۔ میں نے تو یہاں تک کہا کہ میں آپ کو لکھ کر دیتا ہوں کہ بھارت والوں سے میری اس معاملے میں کوئی خط کتابت یا کوئی بات چیت نہیں ہوئی۔ مگر خاں صاحب نے میری ایک نہ مانی اور یہی رٹ لگاتے رہے کہ نہیں تم نے انھیں ضرور لکھا ہوگا۔

رفتہ رفتہ یہ بات سب اخباروں اور سب موسیقی دانوں تک پہنچ گئی اور بچارے بخاری کو لینے کے دینے پڑ گئے۔

کسی سرکاری ادارے کے خلاف کوئی بات ایک مرتبہ پھیل جائے تو بس پھر خدا دے اور بندہ لے۔ آپ ہزار تردید کیجیے مگر بات وہیں کی وہیں رہتی ہے۔ آپ کی تسکین ضرور ہو جاتی ہے کہ چلو ہم نے تردید کر دی لیکن تردید کے مرہم سے غلط افواہ کا زخم مندمل نہیں ہوتا۔

بات راج دربار تک پہنچی اور راج دربار نے ہم سے کیفیت طلب کی۔ کیفیت طلبی کا ریڈیو میں انسان کو عادی ہونا پڑتا ہے۔ میں اس نوع کا عادی تھا۔ مگر اب کے مجھے اس کیفیت طلبی سے شدید صدمہ پہنچا۔ پہلی بات تو یہ کہ میں موسیقی کا دلدادہ ہوں، دوسری بات یہ کہ میں خاں صاحب غلام علی خاں کا مداح ہوں اور تیسری بات یہ کہ مجھے باؤلے کتے نے کاٹا تھا کہ میں بھارت کے ریڈیو سے مل کر خاں صاحب غلام علی خاں کے خلاف سازباز کروں۔ استغفر اللہ .....

میں نے کیفیت پیش کی اور وہ کیفیت قابل قبول بھی سمجھی گئی۔ لیکن پھر بھی اس صدمے کا داغ دل پر رہا جو خاں صاحب نے محض اپنی فن کارانہ ہٹ دھرمی کے باعث مجھے پہنچایا تھا۔ اجی خاں صاحب!

تم کو تو چاہنے والوں کی بھی پہچان نہیں

اب خاں صاحب آئے دن ہندوستان کا دورہ کرنے لگے۔ ایک مرتبہ دورے سے واپس آئے تو مجھ سے کہا کہ بھارت میں میری بڑی قدر ہوتی ہے۔ یہاں تم لوگ میری کوئی پرواہ نہیں کرتے۔ ہم نے کہا خاں صاحب ہم آپ کو پاکستان کا سب سے بڑا موسیقار تسلیم کرتے ہیں اور آپ کی ہر طرح دلجوئی کرنے کو تیار ہیں۔ فرمائیے، آپ کیا چاہتے ہیں۔ خاں صاحب نے کہا اگر یہ بات ہے تو مجھے تین ہزار روپے ماہوار ریڈیو سے ملنا چاہیے۔

یہاں میں معذور تھا۔

گر جان طلبی مضائقہ نیست
زر می طلبی سخن دریں نیست

میں تین ہزار روپے ماہانہ کہاں سے لاتا کہ خاں صاحب کو پیش کرتا۔ جب میں نے اپنی معذوری ظاہر کی تو خاں صاحب پھر بگڑے اور فرمایا، اچھا اگر یہ بات ہے تو میں پاکستان چھوڑ کر ہندوستان جا رہا ہوں۔

میں خاں صاحب کی بات سن کر ہکا بکا رہ گیا۔ بعد میں مجھے معلوم ہوا کہ پاکستان میں مقیم بھارت کے نمائندوں نے پہلے ہی سے خاں صاحب پر ڈورے ڈال رکھے تھے اور خاں صاحب کو پاکستان چھوڑنے پر اکسا رہے تھے۔

آخر وہی ہوا جس کا خدشہ تھا۔ اب کی مرتبہ جو خاں صاحب بھارت کے دورے پر گئے تو وہیں کے ہو رہے اور بھارتی قومیت حاصل کرنے کے لیے تگ و دو شروع کر دی۔

بھارت والے ایک کائیاں، جب انھوں نے دیکھا کہ شکار جال میں پھنس گیا ہے تو انھوں نے کہا، جال میں پھنسے ہوئے پنچھی کو جال سے باہر نکالنے کی کیا جلدی ہے۔ اسے یہیں تڑپنے دو، ذرا اس کا زور ٹوٹے۔ مراد میری یہ ہے کہ خاں صاحب کو ہندوستانی قومیت حاصل کرنے میں برسوں لگ گئے۔

خاں صاحب نے کہا چلو یہ کام ہوتا رہے گا، اب ریڈیو پر پروگرام کر کے گزر بسر کے لیے کچھ کماؤں تو سہی۔

چناں چہ خاں صاحب نے دہلی ریڈیو کا دروازہ کھٹکھٹایا۔ مگر وہاں سے یہ جواب ملا کہ خاں صاحب جب تک آپ کو ہندوستانی قومیت کا پروانہ نہ مل جائے ہم آپ کا پروگرام ریڈیو سے نشر نہیں کر سکتے۔

آخر بڑی دوڑ دھوپ کے بعد برسوں میں کہیں جا کر خاں صاحب کو بھارتی قومیت کا پروانہ ملا۔ مگر وائے تقدیر کہ ابھی چند ہی پروگرام کرنے پائے تھے کہ فالج کے موذی مرض نے ان کو آ گھیرا۔ پاکستان بھی چھوڑا اور بھارتی بھی بنے، بھارت سے خطاب بھی پایا لیکن افسوس کہ صحت نے جواب دے دیا۔

اب بھی کبھی کبھی گاتے ہیں اور وہ فن کاری دکھاتے ہیں جو ان کا خاص حصہ ہے، مگر آواز ساتھ نہ دے تو کیا کریں۔ اللہ کسی کو عروج دے کر پست نہ کرے۔

یہ تو ہے واقعہ خاں صاحب غلام علی خاں کے پاکستان چھوڑنے کا۔ مگر اب بھی جب کبھی خاں صاحب کا ذکر چھڑ جائے تو لوگ باگ بھی کہتے ہیں کہ خاں صاحب نے بخاری کے ہاتھوں پاکستان چھوڑ کر ہندوستانی قومیت اختیار کی۔ اب میں کیا کہوں سوائے اس کے کہ:

"تو مشق ناز کر خون دو عالم میری گردن پر"

احوال واقعی یہ ہے کہ قیام پاکستان کے بعد استاد بڑے غلام علی خاں مسلسل بھارت جاتے رہے جہاں ان کی بڑی آؤ بھگت ہوتی تھی۔ وہ کئی کئی ماہ بھارت میں قیام پذیر رہتے۔ ان کے مداحوں میں وزیراعظم جواہر لال نہرو بھی شامل تھے جو انھیں مسلسل بھارت منتقل ہونے کی ترغیب دیتے رہتے تھے۔ ایک مرتبہ خاں صاحب مہاراشٹر کے وزیر اعلیٰ مرار جی ڈیسائی (جو دو دہائی کے بعد بھارت کے وزیر اعظم بھی بنے) کے گھر پر ایک محفل میں شریک ہوئے۔ ڈیسائی صاحب کی حد درجہ پسندیدگی پر خاں صاحب ان سے کہنے لگے" مجھے ہندوستان بہت اچھا لگتا ہے، یہاں اتنی بڑی دنیا میرے سننے والوں میں شامل ہے، میرا جی چاہتا ہے یہیں رہنے لگوں۔ مگر میں تو ویزے پر آتا ہوں۔ ویزے کی مدت مکمل ہو جاتی ہے تو مجھے واپس جانا پڑتا ہے۔" ڈیسائی نے پوچھا آپ یہ بتائیں کہ کیا آپ واقعی مستقل طور پر بھارت میں رہنا چاہتے ہیں۔

خاں صاحب نے کہا جی ہاں۔ ڈیسائی نے اسی وقت ان سے ایک درخواست لکھوائی اور اپنی سفارشات کے ساتھ دہلی بھیج دی۔ یوں 1957ء میں خاں صاحب کو بھارت کی مستقل شہریت مل گئی۔

سعید ملک نے اپنی کتاب The Muslims Gharanas of Musicians میں لکھا ہے کہ استاد بڑے غلام علی خاں کے پاکستان سے بھارت جانے کے متعدد اسباب تھے۔ انھیں پیسے کی ضرورت بھی تھی اور وہ پر آسائش زندگی کے متمنی بھی تھے۔ ساتھ ہی ساتھ وہ پاکستانی معاشرے کی ناقدری اور ریڈیو پاکستان کے ارباب حل و عقد کی سرد مہری سے بھی دلبرداشتہ تھے۔ ان تمام اسباب نے انھیں ترک وطن پر آمادہ

گیا اور یوں 1957ء میں پاکستان کا یہ ہیرا بھارت کی جھولی میں جا گرا۔ بتایا جاتا ہے کہ جب استاد بڑے غلام علی خان حتمی طور پر بھارت منتقل ہونے کے لیے دہلی ایئرپورٹ پر اترے تو ان کا استقبال کرنے والوں میں صدر جمہوریہ ڈاکٹر راجندر پرشاد اور وزیر اعظم جواہر لال نہرو کے نمائندگان کے ساتھ ساتھ سینکڑوں لوگ شامل تھے۔

کلاسیکی موسیقی کے دیگر اساتذہ کی طرح استاد بڑے غلام علی خان کا بھی یہی خیال تھا کہ فلمی گانوں نے کلاسیکی موسیقی کو برباد کر دیا ہے، اس لیے انھوں نے عہد کیا تھا کہ وہ فلموں کے لیے کبھی بھی گانے نہیں گائیں گے۔ لیکن جب فلم ''مغل اعظم'' بن رہی تھی تو موسیقار نوشاد نے ہدایت کار کے آصف کو مشورہ دیا کہ فلم میں تان سین کے دونوں گانے استاد بڑے غلام علی خاں سے گوائے جائیں، کیوں کہ عصر حاضر کے تان سین تو استاد بڑے غلام علی خاں ہی ہیں۔ لیکن دشواری یہ تھی کہ اس کے لیے انھیں راضی کون کرے۔

کے آصف اپنی تمام مصروفیت کے باوجود کئی بار ان کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ نوشاد صاحب کو بھی اپنے ساتھ لے گئے۔ تب استاد نے جان چھڑانے کے لیے کہہ دیا کہ میں ایک ایک گانے کے لیے 25 ہزار روپے لوں گا۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس وقت محمد رفیع اور لتا منگیشکر کو ایک گانے کے لیے تین یا چار سو روپے ملتے تھے۔ اتنی بڑی رقم کی فرمائش کے باوجود کے آصف نے اپنے قدم پیچھے نہیں ہٹائے اور نوشاد صاحب بھی یہ دیکھ کر حیرت زدہ رہ گئے کہ کے آصف صاحب اس رقم پر راضی ہو گئے اور انھوں نے تان سین کے دونوں گانے 50 ہزار کی خطیر رقم دے کر استاد بڑے غلام علی خاں سے گوائے اور دونوں گانوں کی موسیقی میں اپنی اہمیت ہے۔ اس کی وجہ سے فلم مغل اعظم کی عظمت میں چار چاند لگ گئے۔

جنوری 1961ء میں استاد بڑے غلام علی خاں صاحب کو ہندو یونیورسٹی، بنارس کے شعبہ موسیقی کا سربراہ بنا دیا گیا۔ اسی برس مئی کے مہینے میں خاں صاحب پر فالج کا حملہ ہو گیا۔ آٹھ ماہ کے بعد وہ کچھ گانے کے قابل ہوئے، مگر پھر بھی وہ پہلی جیسی بات نہ رہی۔ ان کا خرچ بہت زیادہ تھا۔ خود بھی بہت کشادہ دست تھے۔ بیماری کے باعث آمدنی بالکل ختم ہو گئی پھر بھی ان کے مداحین ان کے لیے کچھ نہ کچھ کرتے رہتے تھے۔ مہاراشٹر کی حکومت نے انھیں پانچ ہزار روپے کی امداد فراہم کی۔ 1962ء میں سنگیت ناٹک اکیڈمی نے انھیں اکیڈمی ایوارڈ عطا کیا۔ 1963ء میں حکومت ہند نے پدم بھوشن کے اعزاز سے سرفراز کیا۔ 1964ء میں وشوا بھارتی یونیورسٹی کلکتہ نے ڈی لٹ کی اعزازی ڈگری سے نوازا۔ اسی زمانے میں بمبئی کے باشندوں نے

ان کے لیے 25 ہزار روپے جمع کر کے ان کی نذر کیے۔ مگر یہ سب وقتی آمدنی تھی۔

بڑے غلام علی خاں بیماری سے نبرد آزما رہے ساتھ ہی ساتھ ان کی موسیقی کا فیض بھی جاری رہا۔ تاہم انھیں یہ دکھ کھاتا چلا گیا کہ اب ان کی آواز ویسی نہیں رہی جیسی پہلے تھی۔

ایسے میں ان کے ایک عاشق نواب ظہیر یار جنگ ان کے بڑے کام آئے۔ وہ انھیں دیوتاؤں کی طرح پوجتے تھے۔ وہ انھیں حیدرآباد دکن لے گئے اور ان کے علاج معالجے پر پانی کی طرح پیسہ بہایا۔ دسمبر 1967ء میں انھوں نے حیدرآباد دکن میں میوزک ٹیچرز کانفرنس میں اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔ اپریل 1968ء میں ان کی حالت بری طرح بگڑ گئی اور اسی مہینے کی 23 تاریخ کو وہ اپنے خالق حقیقی سے جا ملے۔

ظہیر یار جنگ نے حیدرآباد دکن میں استاد بڑے غلام علی خاں کا مقبرہ تعمیر کروایا اور ان کے لوح مزار پر یہ قطعہ تحریر کروایا:

ہو کیوں نہ لب پہ غلام علی کے نام علی
دل غلام علی ہے ازل سے جام علی
لحد میں کیوں نہ نکیرین سے کہے مرحوم
"علی امام من است و منم غلام علی"

…… …… ……

استاد بڑے غلام علی خاں کے چھوٹے بھائی استاد برکت علی خان تھے۔ وہ 1910ء میں قصور میں پیدا ہوئے تھے۔ آغا اشرف نے اپنی کتاب ایک دل ہزار داستان میں لکھا ہے۔

"آپ بھی اپنے بڑے بھائی کی طرح سر کے دیوتا تھے، ویوں میں لکھا ہے کہ سُر ایشور ہے تو پھر یہ کہا جا سکتا ہے کہ برکت علی خان کی آواز میں ایشور رہتا، وہ گیتا سنگیتا تھے سُر ساگر تھے، وہ سریلی آوازوں کی جن کہکشاؤں سے گزر گئے، آج تک کوئی دوسرا نہیں گزرا۔ ستاروں کی ان شاہراہوں پر آج بھی فقط برکت علی خان کے قدموں کے نشان ہیں اور شاید کل بھی انھی کے قدموں کے نشان ہوں گے۔"

قاضی ظہور الحق نے بھی اپنی کتاب معلم النغمات میں استاد برکت علی خان کا تعارف ان الفاظ میں کروایا ہے:

"برکت علی خان بڑے غلام علی صاحب کے چھوٹے بھائی تھے نہ صرف کلاسیکل بلکہ غزل گیت اور

کافیاں گانے میں بھی ماہر تھے ان کو غزل گائیکی کا بادشاہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ مرحوم برکت علی خان صاحب کے کافی شاگرد ہیں ان میں چھوٹے غلام علی صحیح معنوں میں اپنے استاد کے جانشین ہیں اور جس وقت وہ ہلکے پھلکے انداز میں غزل، گیت اور کافی پیش کرتے ہیں تو اپنے مرحوم استاد کی یاد تازہ کرا دیتے ہیں"۔

جیسا کہ اوپر بیان کیا جا چکا ہے استاد بڑے غلام علی خان اور استاد برکت علی خان کے والد استاد علی بخش خان پٹیالے گھرانے کے کرنیل فتح علی خان کے شاگرد تھے۔ فیروز نظامی نے اپنے مضمون برکت علی خان میں لکھا ہے کہ:

"برکت علی خان کی حسین گائیکی کا بھی ایک سبب تھا اور وہ یہ کہ ان کے گھر میں پٹیالے والے خان صاحب فتح علی خان مرحوم کی صحیح گائیکی اپنے والد خان صاحب علی بخش خان کے ذریعے پہنچی، جن لوگوں نے فتح علی خان مرحوم کو سنا ہے وہ آج بھی انھیں یاد کر کے روتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پچھلی صدی میں اتنا سریلا گویا پیدا ہی نہیں ہوا اور ان کو یہ بھی کہتے سنا ہے کہ جب برکت علی خان کے والد اور بھائی بڑے غلام علی خان گاتے ہیں تو صرف ان کی گائیکی میں فتح علی خان مرحوم کا پورا رنگ اور انگ نظر آتا ہے۔ برکت علی خان کو اپنے والد اور بڑے بھائی دونوں کی تعلیم تھی لیکن انھوں نے اپنی کاوش اور ذہانت سے ان میں کئی باریکیاں اور رنگینیاں پیدا کیں"۔

شاہد احمد دہلوی نے استاد برکت علی خان کی وفات پر تحریر کیے گئے ایک مضمون میں بیان کیا تھا کہ:

"جس زمانے کا یہ ذکر ہے اس زمانے میں پورا پورب ٹھمری، دادرے اور غزل گانے والوں اور گانے والیوں سے پٹا پڑا تھا۔ پنجاب میں دھرپد اور خیال کے گھرانے تھے یا پھر ٹپے کا چلن تھا، برکت علی خاں پہلے آدمی تھے جنھوں نے ٹھمری، دادرا گانے میں پورب انگ کے مقابلے میں پنجاب انگ وضع کیا اور یہ انگ اس قدر مقبول تھا کہ خود پورب والے اور دلی والے اس سے متاثر ہوئے۔ برکت علی خاں کی سوجھ بوجھ اور محنت کا اندازہ اسی مقبولیت سے لگائیے کہ ان کا اختراع کیا ہوا انگ کھرے سکے کی طرح اقلیم موسیقی میں چل گیا۔ فن کار زمانے کے سہارے آگے بڑھتا ہے مگر جو بڑا فن کار ہوتا ہے وہ زمانے کو اپنے ساتھ چلنے پر مجبور کر دیتا ہے۔

یہ بیان کرنا مشکل ہے کہ برکت علی خاں کا انگ کیا تھا۔ موسیقی تمام تر ایک عملی فن ہے اور عمل کو تحریر میں منتقل نہیں کیا جا سکتا۔ تاہم اس کا تجزیہ کسی حد تک یوں کیا جا سکتا ہے کہ برکت علی خان نے ٹپے کے اسلوب کو ٹھمری اور دادرے کے اسالیب میں شامل کر کے ایک نیا انگ وضع کیا اور مشق و مزاولت سے ایسی چھوٹی

اور تیز تانیں تیار کیں جو ٹپے کی مخصوص تانوں سے یکسر الگ ہو گئیں۔"

استاد برکت علی خان راگ پہاڑی میں پنجابی ماہیا گانے میں اختصاص رکھتے تھے۔ ان کی فرمائش پر چراغ حسن حسرت نے بطور خاص ان کے لیے اردو میں چند ماہیے تحریر کیے۔ استاد برکت علی خان نے یہ اردو ماہیے، باغوں میں پڑے جھولے، راوی کا کنارا ہو اور یہ رقص ستاروں کا اتنی خوبی سے گائے کہ ملک بھر میں دھوم مچ گئی۔ انھوں نے غزل گائیکی میں بھی اپنا خاص اسلوب وضع کیا اور مصر، غالب، مومن، شاد عظیم آبادی اور فیض احمد فیض کی غزلیں گا کر ان غزلوں کو زندۂ جاوید کر دیا۔ استاد برکت علی خان نے کئی فلموں کے لیے پس پردہ گائیکی بھی کی۔ ان کی ان فلموں میں دو آنسو، شکریہ، کلی اور جن دے کے نام شامل ہیں۔ استاد برکت علی خان نے متعدد افراد کو موسیقی کے [illegible] سے مالا مال کیا۔ جن میں نامور غزل گایک غلام علی، بشیر علی ماہی، صفدر حسین، علی بخش قصوری اور فلمی گلوکار محمد رفیع کے نام سر فہرست ہیں جب کہ افضل حسین (جے پور والے)، اختری بائی فیض آبادی، نور جہاں، ملکہ غزل فریدہ خانم اور نواب ظہیر یار جنگ ان کے فن سے بالواسطہ اکتساب کرنے والوں میں شامل ہیں۔

استاد بڑے غلام علی خاں اور استاد برکت علی خان کے سوتیلے بھائیوں استاد مبارک علی خان اور استاد امانت علی خان (مانے) نے بھی موسیقی کو اوڑھنا بچھونا بنایا۔ استاد مبارک علی خان خیال اور ٹھمری بہت عمدگی سے گاتے تھے۔ بہت خوب صورت اور خوش پوش بھی تھے۔ فلموں میں کام کرنے کا بھی شوق تھا، انھوں نے فلم مہارانی اور سوہنی کمہارن میں کام بھی کیا۔ سوہنی کمہارن میں انھوں نے مہینوال کا کردار بھی ادا کیا۔ ان کے مقابل ممتاز شانتی سوہنی بنی تھیں۔ استاد مبارک علی خان نے تین فلموں شیلا عرف پنڈ دی کڑی، دو آنسو اور شالیمار کی موسیقی بھی ترتیب دی۔ وہ دہلی گھرانے کے نامور موسیقار استاد سردار خان (تان رس خان کے پوتے) کے حلقۂ تلامذہ میں بھی شامل تھے۔ انھوں نے موسیقی کے فروغ میں بھی فعال کردار ادا کیا اور اس کی تعلیم کے لیے ایک میوزک اسکول بھی کھولا۔ مگر ان کی عمر نے وفا نہ کی اور وہ محض 44 برس کی عمر میں 21 اکتوبر 1957 کو دنیا سے رخصت ہو گئے۔ ان کے شاگردوں میں غلام علی، حمایت جی اور انور فاضل کاوالی نے شہرت پائی۔

استاد مبارک علی خان کے چھوٹے بھائی استاد امانت علی خان تھے۔ انھوں نے بھی ابتدائی تعلیم اپنے گھر سے حاصل کی اور پھر کرنیل فتح علی خان کے فرزند استاد عاشق علی خان کے شاگرد ہو گئے۔ وہ کلاسیکل موسیقی کے علاوہ ٹھمری اور ملی گانے میں بھی مہارت رکھتے تھے۔ ان کا انتقال اپریل 1980ء میں ہوا۔ ان کے

شاگردوں میں امانت علی سنتور نواز، کھتایپار اور سلیم سنگھار علی کے نام سر فہرست ہیں۔

اب واپس چلتے ہیں استاد بڑے غلام علی خان کے اخلاف کی طرف۔

استاد بڑے غلام علی خان کے دو صاحبزادگان تھے۔ استاد کرامت علی خان ورا استاد منور علی خان۔ استاد بڑے غلام علی خان کے بھارت منتقل ہو جانے کے بعد استاد کرامت علی خان پاکستان ہی میں مقیم رہے جب کہ استاد منور علی خان اپنے والد کے ساتھ بھارت چلے گئے۔ استاد کرامت علی خان نے راولپنڈی کو اپنا مسکن بنایا اور کچھ عرصہ تک ریڈیو تراڑکھل، آزاد کشمیر سے بھی وابستہ رہے۔ ان کے نو فرزند تھے جن میں سے سات فرزند باقر علی خان، آصف علی خان، مظہر علی خان، جواد علی خان، سجاد علی خان، مہدی علی خان اور نقی علی خان بقید حیات رہے۔ ان فرزندگان میں تین موسیقی کے شعبے سے وابستہ ہوئے۔ دو صاحبزادگان مظہر علی خان اور جواد علی خان بھارت چلے گئے جب کہ ایک صاحبزادے نقی علی خان پاکستان میں ہی قیام پذیر رہے تاہم بعد میں وہ بھی کینیڈا منتقل ہو گئے۔ مظہر علی خان اور جواد علی خان نے بھارت میں اپنے چچا استاد منور علی خان سے موسیقی کی تعلیم حاصل کی اور اس وقت بھارت میں قصور پٹیالہ گھرانے کے سب سے بڑے نمائندہ ہیں۔ نقی علی خان نے کینیڈا میں اپنے عظیم دادا کے نام پر ایک میوزک اکیڈمی قائم کی، اور وہ بھی کلاسیکی موسیقی سے ہی وابستہ ہیں۔

استاد منور علی خان، اپنے والد کی زندگی میں ان کے ساتھ ہی سنگت کرتے تھے اور صحیح معنوں میں اپنے والد کے جانشین اور ان کے فن کے امین تھے۔ منور علی خان 1930ء میں پیدا ہوئے تھے اور انھوں نے دھرپد گائیکی کی تربیت حسین الدین ڈوگر (تان سین پانڈے) سے حاصل کی تھی۔ ان کا انتقال 17 اکتوبر 1989ء کو دہلی میں ہوا۔ ان کے انتقال کے بعد ان کی وراثت ان کے فرزندگان رضا علی خان اور شاکر علی خان نے سنبھال لی۔ رضا علی خان جرمنی میں مقیم ہیں جب کہ شاکر علی خان کلکتہ میں ہی قیام پذیر رہے۔ انھوں نے بڑے غلام علی خان کی شاگرد مالتی جیلانی کی رفاقت میں بھارت میں بڑے غلام علی خان سبھا قائم کی جو ان کی یاد میں ہر سال سب رنگ اتسو منعقد کرواتی ہے۔

یہ احوال تو ان فن کاروں کا تھا جو استاد بڑے غلام علی خان کے خانوادے سے تعلق رکھتے ہیں۔ استاد بڑے غلام علی خان کے فن سے فیض یاب ہونے والوں کی ایک طویل فہرست ہے جن میں تلسی داس شرما، سندھیا مکرجی، میرا اور پراسون بینر جی، مالتی جیلانی، پرووتی مکرجی، پنڈت جگدیش پرشاد، پرویت بینر جی، استاد امیر علی خان، آنرین رائے چودھری، ملکہ ترنم نور جہاں، نزاکت علی خان اور سلامت علی خان کے نام

سرفہرست ہیں جب کہ استاد منور علی خان کے شاگردوں میں پردیپلا پوری، اجے چکرورتی، کمار مکرجی، مرغوب حسین خان اور عبدالعزیز خان کے نام شامل ہیں۔

پاکستان میں استاد بڑے غلام علی خان کے خاندان کے دیگر فن کاروں میں اس وقت سجاد علی (پ: 24 اگست 1966ء) کا نام سرفہرست ہے۔ وہ استاد بڑے غلام علی خان کی بہن کے نواسے ہیں اور ان کے والد شفقت حسین عرف ساجن پاکستانی فلموں سے وابستہ رہے ہیں۔ انھوں نے اپنے والد سے کلاسیکی موسیقی کی تربیت حاصل کی۔ 1979ء میں جب ان کی عمر 13 برس تھی، ای ایم آئی نے ان کا پہلا البم Master Sajjad Sings Memorable Classics جاری کیا، جس میں انھوں نے استاد بڑے غلام علی خان، استاد برکت علی خان، مہدی حسن، غلام علی اور امانت علی خان کے گائے ہوئے نغمات اپنی آواز میں شامل کیے، بعدازاں وہ پوپ موسیقی کی طرف چلے گئے اور انھوں نے اس شعبے میں بھی بڑی ناموری حاصل کی۔ ان کے متعدد البم ریلیز ہو چکے ہیں، وہ نئی نسل کے نمائندہ گلوکار سمجھے جاتے ہیں۔ سجاد علی کے چھوٹے بھائی وقار علی ہیں جنھوں نے ابتدا تو گلوکاری کے شعبے سے کی تھی مگر بعد میں فن کی دنیا سے بحیثیت موسیقار وابستہ ہو گئے۔ بقول موسیقی کے ایک نقاد خرم سہیل کے ''ان جیسے لوگ پاکستان میں تیزی سے بے سری ہوتی ہوئی موسیقی کے دور میں غنیمت ہیں۔''

☆☆☆☆

انعام ندیم

ریشماں

ریشماں کے گیت، ریشماں کی آواز، اس دھرتی کے گیت اور آواز تھے۔ یہ آواز راجستھان کے ریت کے ٹیلوں سے ابھری تھی۔ راجستھان جو صحراؤں کی سرزمین ہے، جس نے کتنے ہی سورماؤں کو جنم دیا، اور ایسے راجوں، مہاراجوں کو بھی جنھوں نے وہاں عظیم الشان قلعے اور محلات تعمیر کیے، شہر بسائے اور اپنا راج کاج قائم کیا۔ یہ وہ سرزمین ہے جس کی فضا میں، یہاں کے مردوں کی پگڑیوں کی طرح پیچ دار اور عورتوں کی اوڑھنیوں کی طرح رنگین سُر لہرایا کرتے ہیں۔

یہ غالباً ۵۷۔۱۹۵۶ء کا ذکر ہے، ریڈیو پاکستان کراچی سے اتوار کے دن صبح ساڑھے آٹھ بجے ایک پروگرام نشر ہوا کرتا تھا جس کا نام تھا "صبح دم دروازۂ خاور کھلا"۔ ایک اتوار کی صبح اس پروگرام کے میزبان نے جو پیانی کے نام سے اپنے سننے والوں میں جانے جاتے تھے، ایک نو دریافت شدہ آواز کو متعارف کروایا۔ یہ ریشماں کی آواز تھی جو شہباز قلندر کے عرس کے موقع پر مشہور صوفیانہ کلام "دما دم مست قلندر" گا رہی تھی۔ اس آواز میں جو توانائی، درد اور سادگی تھی اس نے سننے والوں کو چونکا دیا۔ اس منفرد آواز کی مالک گائکہ کو ریڈیو پر پیش کرنے کا سہرا ریڈیو کے پروڈیوسر سلیم گیلانی کے سر تھا جو لاہور سے تبادلے کے بعد کراچی اسٹیشن پر آئے تھے اور بعد ازاں ڈائرکٹر جنرل بھی بنے۔ سلیم گیلانی نے شہباز قلندر کے مزار پر زائرین کے جھرمٹ میں اس نوعمر لڑکی کو دھمال گاتے سنا اور جان لیا کہ یہ کوئی معمولی آواز نہیں۔ انھوں نے اس دھمال کی ریکارڈنگ کی اور اسے ریڈیو سے نشر کر دیا۔ اس صوفیانہ کلام کا نشر ہونا تھا کہ ہر طرف اس منفرد اور پرکشش آواز والی گائکہ کے چرچے ہونے لگے۔ اس دھمال کی مقبولیت کے بعد ریڈیو پاکستان کراچی نے ریشماں کی آواز میں کچھ اور گیت بھی ریکارڈ کیے لیکن ریشماں کو عوامی سطح پر بھرپور شناخت اس وقت ملی جب انھوں نے لاہور کے الحمرا تھیٹر ہال میں اپنے فن کا مظاہرہ کیا۔ اس کے بعد انھیں مڑ کر دیکھنے کی فرصت نہ رہی۔ اپنے پہلے ہی گیت سے وہ مقبول گائکہ بن گئیں۔ ساٹھ کی دہائی کے وسط میں وہ ٹیلی وژن پر نمودار ہوئیں اور ان کے ٹی وی پروگرام بھی لوگوں میں

بہت مقبول ہوئے۔

ریشماں کا جنم بیکانیر میں ہوا جو راجستھان کا شہر ہے۔ ان کا تعلق خانہ بدوشوں کے قبیلے سے تھا۔ ”مجھے علم نہیں کہ میری پیدائش کب ہوئی لیکن اپنے بڑوں سے سنا ہے کہ میری عمر اس وقت چند ماہ تھی جب ۱۹۴۷ء میں ہمارا قبیلہ راجستھان سے ہجرت کر کے پاکستان آیا“ انھوں نے ایک انٹرویو میں بتایا تھا۔ ریشماں کے والد محمد مشتاق اونٹوں اور گھوڑوں کی خرید و فروخت کا کام کیا کرتے تھے۔ طویل عرصہ پہلے ان کے قبیلے نے اسلام قبول کر لیا تھا۔ ۱۹۴۷ء میں راجستھان سے ہجرت کر کے یہ قبیلہ کراچی آ گیا۔ ریشماں کی عمر اس وقت محض چند ماہ تھی۔ اپنے مخصوص قبائلی پس منظر کے سبب ریشماں نے کسی طرح کی تعلیم حاصل نہیں کی۔ ان کا بچپن اور لڑکپن سندھ کے مزارات پر عرس اور دوسرے موقعوں پر گاتے بجاتے گزرا۔ مزارات کے ساتھ ریشماں کی محبت اور عقیدت ان کے مشہور گائک بن جانے کے بعد بھی قائم رہی۔ اسی طرح خانہ بدوشی کی خو بو بھی ہمیشہ ان کی شخصیت کا حصہ بنی رہی۔ ان کے مزاج کی سادگی اور طبیعت کا بھولا پن لوگوں کو ان کا گرویدہ بنا دیتا تھا۔

انھوں نے ایک بار اپنے ایک انٹرویو میں بتایا ”اگرچہ ہمارے قبیلے کے زیادہ تر لوگ اب مستقل طور پر لاہور اور کراچی میں مقیم ہو چکے ہیں لیکن جب بھی ان کا دل بے قرار ہوتا ہے، وہ اپنا بوریا بستر باندھ کر کسی اور ٹھکانے کی تلاش میں چل پڑتے ہیں“ وہ ایک سیدھی سادی عورت تھیں جس کا اظہار ان کے پہناوے کے علاوہ ان کے بول چال کے ڈھنگ سے بھی ہوتا تھا۔

ریشماں نے متعدد زبانوں میں گیت گائے جن میں ان کی مادری زبان راجستھانی کے علاوہ اردو، پنجابی، سندھی اور سرائیکی بھی شامل ہیں۔ چوں کہ وہ لوک گائک تھیں اور ان کی آواز تصنع اور بناوٹ سے پاک تھی اس لیے انھوں نے جس بھی زبان میں گانا گایا، سننے والوں کو یہی محسوس ہوا گویا یہی زبان ریشماں کی زبان ہے۔ جب وہ اپنے مشہور پنجابی گیت ”ہائے او ربا نیئوں لگدا دل میرا“ یا ”وے میں چوری چوری تیرے نال ملائیاں اکھیاں“ یا پھر ”اکھیاں نوں رہن دے، اکھیاں دے کول کول“ گاتی تھیں تو ان کا ٹھیٹھ پنجابی لب و لہجہ اور آواز کی گمبھیرتا سننے والوں پر گہرا تاثر قائم کرتی تھی۔ ان کی آواز میں ایک ابدی سوز تھا جو خوبصورت گیتوں کے تاثر کو صد چند بڑھا دیتا تھا اور سننے والے اس شدت کو اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتے تھے۔ اس کی ایک خوبصورت مثال پرویز مہدی کے ساتھ گائے گئے ان کے مشہور گیت ”گوریے میں جانا پردیس“ میں دیکھی جا سکتی ہے، جس میں متوقع جدائی کے دکھ کے اور ہجر کے درد کو انھوں نے اپنی منفرد آواز کے تاثر سے کمال

خوبی کے ساتھ ادا کیا ہے۔

ریشماں نے علاقائی زبانوں کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی متعدد گیت گائے اور ان گیتوں نے بھی یکساں مقبولیت حاصل کی، پھر چاہے وہ "میری ہمجولیاں، کچھ یہاں کچھ وہاں" جیسا مقبول عام کورس گیت ہو یا نادر کاکوروی کی مشہور نظم "اکثر شب تنہائی میں"، ریشماں نے سب کے ساتھ پورا انصاف کیا اور اپنی گائکی سے ان گیتوں کو امر بنا دیا۔

ریشماں نے ایک بھرپور زندگی گزاری ۱۹۸۰ء کی دہائی میں انھیں کینسر کا مرض تشخیص ہوا لیکن وہ اپنی مضبوط قوت ارادی کے سبب مسلسل اسے شکست دیتی رہی۔ انھوں نے اپنا گائکی کا سفر جاری و ساری رکھا لیکن عمر کے آخری سالوں میں صحت خراب ہونے باعث انھوں نے گائکی ترک کر دی تھی۔ ان کی بیٹی شازیہ ریشماں نے ان کے ساتھ چند موقعوں پر تقریبات میں گایا لیکن کوئی مقبولیت حاصل نہ کر سکی۔ اسی طرح ان کی چھوٹی بہن کنیز ریشماں بھی ایک پیشہ ور گلوکارہ تھیں لیکن نام پیدا نہ کر سکیں۔ ریشماں کو حکومت پاکستان کی طرف سے ستارۂ امتیاز بھی دیا گیا تھا لیکن سب سے بڑا امتیاز تو عوامی مقبولیت تھی جو انھیں اپنے پہلے گیت سے حاصل ہو گئی تھی اور مرتے دم تک ان کے ساتھ رہی۔

ریشماں کی آواز دھرتی کی آواز تھی۔ ریشماں کو سنتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے کہ کائنات کی لامحدود وسعتوں میں، صدیوں سے قائم یہ دھرتی اگر ہم سے ہم کلام کرنا چاہے تو شاید اس کی آواز ریشماں کی آواز سے مشابہ ہوگی۔ ریشماں کا ایک روحانی لوک گیت 'پھول بڑو' سنتے ہوئے یہ احساس دوچند ہو جاتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے جیسے دھرتی ماں اپنے بچوں پر اپنے گیت کے ذریعے سے اپنی لافانی محبت نچھاور کر رہی ہو۔ ریشماں کی آواز نے پنجاب کی مٹی کی سوندھی مہک کو اپنے اندر سمویا ہوا تھا۔ پنجاب، جو اپنے زرخیز کھیتوں اور بہتے دریاؤں کے لیے جانا جاتا ہے، ریشماں کی آواز نے اس کی ہریالی اور بہاؤ کو اپنی بے مثل آواز سے اپنے سننے والوں کے دلوں پر نقش کر دیا۔ یہ آواز امن، انسانیت اور بھائی چارے کے اس آفاقی پیغام کی نمائندہ تھی جو پنجاب کی دھرتی پر بابا گرو نانک اور بلھے شاہ لے کر آئے تھے، پیاسی دھرتی کو اپنی سریلی بوچھار سے سیراب کرتی ہوئی یہ آواز، اسی قدر سندھ کی آواز بھی تھی۔ سندھ جو شاہ عبداللطیف بھٹائی اور شہباز قلندر کا مسکن ہے اور موہنجوداڑو کی قدیم تہذیب کا امین بھی۔ ریشماں کی آواز شاید ایسے ہی کسی قدیم زمانے سے سفر کرتی ہم تک پہنچی تھی اور پھر سے اپنے زمانے میں لوٹ گئی ہے۔

انجم جاوید

آفتاب ظفر

کسی بھی شعبے میں کام کرتے ہوئے اپنی پہچان قائم کر لینا اور آنے والی نسل کو اپنے زیرِ سایہ رکھنے کا عمل قطعی آسان نہیں۔ گرداس پور (بھارت) میں 1937ء میں پیدا ہونے والے شہرہ آفاق مصور آفتاب ظفر کی فنکارانہ و تخلیقانہ کاوشیں بلاشک و شبہ اس وقت پاکستان کا ورثہ کہلائی جانے کی حق دار ہیں۔ آفتاب ظفر اپنے کام کے تناظر میں لیجنڈ مصور قرار پاتے ہیں۔

آفتاب ظفر، بنیادی طور پر ایک موضوعاتی (Thematic) مصور کے روپ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ان کے مکمل کام کو دیکھنے کے بعد یہ احساس شدت سے ہوتا ہے کہ ان کی ساری سوچیں، سارے تخلیقی عمل ایک مخصوص دائرے کے اندر رقص کرتے نظر آتے ہیں اور یہ دائرہ اسلامی تعلیمات، صوفیائے کرام و انبیا کے پیغامات کو تصویری شکل میں آگے بڑھانے کی خواہش کے ساتھ ساتھ پاکستان کی تاریخ و ثقافت، رسم و رواج اور تہواروں کی تصویری شکل تراشی ہے جو ان کے فن کا بنیادی خاصا اور کمالِ فن کی اس سطح پر جا پہنچتا ہے جہاں تصویریں دیکھ کر مائیکل اینجلو کا یہ جملہ یاد آ جاتا ہے کہ "مجھے نہیں میری تصویروں کو بولنا چاہیے۔" حقیقت میں آفتاب ظفر کی پینٹنگز اپنے سامع سے مکالمہ کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ 1952ء میں سابقہ میو سکول آف آرٹس (حالیہ نیشنل کالج آف آرٹس) لاہور سے فائن آرٹس میں گریجویشن کرنے والے آفتاب ظفر کو اگر پیدائشی مصور کہا جائے تو ایسا غلط بھی نہیں۔ ڈھائی سال کی عمر سے چاک سے پہلی تصویر بنا کر یہ ظاہر کر دیا تھا کہ قدرت نے انھیں کس رجحان اور صلاحیت سے نوازا ہے۔ گیارہ سال کی عمر میں پشاور میوزیم میں نمائش کردہ اپنی پینٹنگز پر نہ صرف دو میرٹ سرٹیفکیٹ حاصل کیے بلکہ بابائے قوم و بانیٔ پاکستان قائد اعظم سے تعریفی و ستائشی خطوط بھی ان تک پہنچے۔

آفتاب ظفر کا کام تقریباً نصف صدی پر بے شمار سمتوں میں پھیلا ہوا ہے۔ انھوں نے ایک کہنہ مشق، ماہرِ فن، ہمہ جہت اور انتہائی ذہین فطری مصور ہوتے ہوئے اپنے کام کو مختلف موضوعات میں تقسیم کر رکھا ہے۔ ان کے کمالِ فن کا یہ ثبوت ہے کہ ان کا کام دور ہی سے پہچان لیا جاتا ہے۔ آفتاب ظفر اس کارِ ہنر میں یکتا ہیں

کہ انہیں کس تناسب سے کینوس پر رنگوں کے امتزاج کو بکھیرنا ہے۔ شوخ روشن ہلکے، شوخ ورنہ قدرے گہرے رنگوں کا دل کش و برمحل استعمال ان کی پینٹنگز کو جلا بخشتا ہے۔ آفتاب ظفر مصورانہ جہت میں جب کسی سیریز پر کام شروع کرتے ہیں تو نئے نئے افق، نئی نئی کہکشائیں ان پر وا ہونے لگتی ہیں اور وہ بغیر کسی تھکن کے زنجیر در زنجیر کام کرتے چلے جاتے ہیں۔

پروفیسر شیخ احمد سے آرٹ کی تعلیم اور خطاطی کی تربیت خلیفہ احمد حسین سہیل رقم سے خطاطی کی تربیت لینے والے آفتاب ظفر نے 1952ء سے 1955ء تک سلور روڈ کی کچھ درسی کتابوں کے لیے اپنے استاد شیخ احمد کی معاونت بھی کی۔ ماسٹر گرافی، بلاک میکنگ، فوٹو آفسیٹ، پرنٹنگ آرٹ کے کئی شعبوں اور اشتہاری کمپنیوں میں بھی اپنے ہنر کو آزمایا۔ آفتاب ظفر نے نظریاتی ذہن اور موضوعاتی فکر کے ساتھ اپنے سفر کا آغاز کیا تھا۔ پاکستان سے محبت ان کے خمیر میں شامل ہے۔ مسلمانوں کی تاریخ، ان کا شاندار عروج اور پھر زوال، قرآنی آیات و تعلیمات جو انسانی حیات کی سب سے بڑی اور سچی رہنما ہیں، پاکستان کے مختلف صوبوں کے رہنے والوں کے رسم و رواج، لباس، زیورات، خوشی اور غمی کے مواقع پر پائی جانے والی کیفیات، مذہبی تہوار، پاکستان کی اہم و تاریخی عمارات، فوک ٹرانسپورٹ، کیلی گرافی اور کسی حد تک نیوڈ آرٹ کے ساتھ ساتھ عظیم مسلم ہیروز کی سیریز میں 50 تصاویر، پاکستان کے عوام، عظیم مسلمان دانشور، اسلام کا سفر، ارکان اسلام، دی جینئس آف مسلم سولائزیشن، اللہ کے دوست، سوشل جسٹس ان اسلام، علم کے موتی، قرارداد پاکستان کی گولڈن جوبلی ان کی مصورانہ سفر کی شاخیں ہیں۔ یہ تمام عناصر ان کی پینٹنگز کا حصہ بن کر ہمارے سامنے آتی ہیں۔

آفتاب ظفر 1400 (چودہ سو) سالہ اسلامی تاریخ میں پہلے مصور ہیں جنہوں نے قرآنی آیات کا تصویری ترجمہ کیا ہے۔ ان کی کیلی گرافی میں یہ خوبی بھی سامنے آتی ہے کہ انہوں نے قرآنی آیات واضح سمجھ میں آنے والی عربی میں لکھنے کے ساتھ ساتھ اس کے ترجمے کو اردو اور انگریزی زبان میں تحریر کرنے کے ساتھ ساتھ ان قرآنی آیات کی واضح تشریح و وضاحت کے لیے اسے پینٹنگز کا روپ بھی دیا۔ جس میں زیر، زبر، پیش اور دیگر جزئیات کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ آفتاب ظفر نے ماؤنٹین لینڈ سکیپ پر بھی پینٹنگز تخلیق کی ہیں۔ آفتاب ظفر اپنی پینٹنگز فروخت نہیں کرتے بلکہ پینٹنگز کے فوٹوگراف کے پبلشنگ حقوق فروخت کرتے ہیں۔ ان کی بنائی ہوئی پینٹنگز کے فوٹوگراف پاکستان کے کئی اہم سرکاری و نجی اداروں کے ترتیب شدہ کیلنڈرز، ڈائریوں کا حصہ بننے کے ساتھ ساتھ اخبارات میں بھی موضوع کی مناسبت سے اپنی جگہ بنا لیتے ہیں۔

آفتاب ظفر اپنی تمام اصلی پینٹنگز کو صرف اور صرف آفتاب ظفر میوزیم کے لیے رکھ رہے ہیں۔ آفتاب ظفر نے تاریخ اسلام بالخصوص ظہور اسلام سے قبل عرب سولائزیشن کو تصویری شکل میں ڈھالنے کے ساتھ ساتھ پاکستان کی تاریخ پر غار کے دور سے لے کر عہد جدید تک پینٹنگز تیار کی ہیں۔ آفتاب ظفر کا کہنا ہے کہ عموماً مصور حضرات یہ خیال کرتے ہیں کہ پاکستان کی تاریخ 1947ء کے بعد شروع ہوتی ہے جب کہ میں اسے 1857ء کی جنگِ آزادی اور اس سے قبل غار کے عہد سے پاکستان کی تاریخ کو دیکھ رہا ہوں، جس کے آثار سون ویلی سولائزیشن میں ملتے ہیں۔

آفتاب ظفر کی پینٹنگز حقیقت سے بہت قریب دکھائی دیتی ہیں۔ ان کی پینٹنگز کے کردار ہی نہیں رنگ بھی بولتے دکھائی دیتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ پورٹریٹ بنانا پینٹنگز میں سب سے مشکل ہے چوں کہ بہت کم آرٹسٹ پورٹریٹ کی بنیادی اور مرکزی تکنیک سے واقفیت رکھتے ہیں۔ پورٹریٹ بنانے کا مقصد اس شخصیت کو اس کے مکمل کوائف کے ساتھ پیش کرنا ہوتا ہے۔ چہرہ انسانی جسم کا سب سے اہم اور اس کی شناخت کا بنیادی استعارہ ہوتا ہے۔ پورٹریٹ میں مصور رنگ اور برش کی مدد سے چہرے ہی کو نہیں اس کی مجموعی شخصیت کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ ناک، کان، ہونٹ، آنکھ، چہرے کی جھریاں یا کوئی اور خاص علامت۔ یہ وہ نقاط ہیں جن پر ایک مصور کی مہارت ظاہر ہوتی ہے۔ کیمرے سے لی گئی تصویر اور پورٹریٹ میں جو فرق ہے اسے بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ کیمرے کا شٹر چند سیکنڈ کے لیے کھلتا ہے اور اس دوران میں اس کے سامنے جو منظر ہوتا ہے اسے محفوظ کر لیتا ہے۔ مصور کو وہ تمام خامیاں اور کمزوریاں دور کرنی پڑتی ہیں جو کیمرہ چھوڑ جاتا ہے۔ اس پہلو سے آفتاب ظفر کے پورٹریٹس ناظر کو حیرت کی انتہا تک پہنچا دیتے ہیں۔ ان کا کام انتہائی باریک بینی، مشاہداتی آنکھ اور برق رفتار ذہن کو استعمال کرتے ہوئے یوں سامنے آتا ہے کہ دیکھنے والا نہ صرف سکتے میں بلکہ کافی دیر تک یقین و گمان کی درمیانی کیفیت میں رہتا ہے کہ مقابل پینٹنگ ہے یا سچ کا چہرہ۔ اس کی مثال ان کی مختلف پینٹنگز ہیں۔ اگر انھوں نے علاقائی و ثقافتی شخصیات کو پینٹ کیا ہے تو ہر صوبے کے فرد کا چہرہ ہی نہیں اس صوبے کی ثقافت کے مخصوص رنگ بھی ان کی پینٹنگز کا حصہ بنے ہیں۔ کشیدہ کاری کرتی ہوئی عورت ہو یا عمر رسیدہ جھریاں دار بڑھیا، اپنے اونٹ کے ساتھ پڑاؤ ڈالتا ہوا بلوچ ہو یا اپنے مخصوص تہوار مناتے ہوئے خوشی سے شاداں و فرحاں بچے، مرد ہوں یا عورتیں، تمام اشکال، تمام مناظر کمال مہارت کے ساتھ اور حقیقی رنگوں سے سجے ہوئے زندگی کے لمس سے آشنا ہو کر پینٹنگز میں یک جا ملتے ہیں۔ قائداعظم محمد علی جناح کے تیار کردہ

پورٹریٹ میں پس منظر میں استعمال شدہ رنگ ہوں یا قائداعظم کا لباس، ان کی مخصوص جناح کیپ کی دھاریاں ہوں یا ان کے چہرے پر پھیلی ہوئی اعتماد، یقین اور قوت ارادی کی چمک۔ سب کے سب آفتاب ظفر کی خداداد صلاحیت، محنت اور فن سے گہری کمٹمنٹ کو ظاہر کرتی ہیں۔ بلاشک و شبہ ان کا کیا ہوا کام پاکستان کا ورثہ ہے۔ آفتاب ظفر اپنے کام سے مصورانہ تاریخ میں ایک مقام حاصل کر چکے ہیں۔ کئی ایوارڈز اور لاتعداد نمائشیں ان کے کریڈٹ پر ہیں۔ ان کا مصورانہ کام اس بات کا متقاضی ہے کہ حکومتی سطح پر ان کی حوصلہ افزائی کی جائے۔

☆☆☆☆

تامو تھیس یَس کارپووِچ

چیچن ادب سے ترجمہ: اسد محمد خان

غلطی

سرخ، انگاروں سی آنکھیں!

چپچپائے ہوئے ہونٹ!

وہ پانی کی تلاش میں دوڑا .....!

مہربان لوگوں نے
رحم کھا کے
دھڑکتی ہوئی پنکھڑیوں والے
قُرئی یاسن چشمے کا پتہ بتا دیا

وہ چشمے کے کنارے جا گرا!

اُس نے ہاتھ بڑھائے
اور چشمے کے پانی میں
اپنے گندے ہاتھ ڈبو دیے

☆☆☆☆

تانموتھیس یَس کارپووِچ

چیچن ادب سے ترجمہ: اسد محمد خان

کھلیان

آبخورہ
پیاس کے مارے سوکھ گیا

انگوروں کے ڈوڑے نے
شفق جیسا چمکیلا رنگ پہن لیا

تنگ جوتوں کی طرح
گھوڑوں کے سُم
اُن بے چاروں کو
برباد کیے دیتے ہیں

کٹی ہوئی فصل کے بھرے گٹھوں سے ٹھوکر کھا کے
شادمان دوجا پڑی
بچھڑے، مرغ، گائیں اور بکریاں سب کے
کام میں ہاتھ بٹا رہی ہیں
شادمان کا باپ (ہاتھ بڑھاتا ہے اور)
بادلوں کے ایک سوراخ کو
اپنی اونی ٹوپی سے بند کر دیتا ہے
وَتی وَتی وَتی!

☆☆☆☆

ایم۔ ایس آندرونوف

ترجمہ: غلام مصطفیٰ سولنگی

قدیم دراوڑی زبانوں کی ٹوٹ پھوٹ کا لغوی رشمارتی تجزیہ

ماہرینِ لسانیات نے فی زمانہ ۱۹ دراوڑی زبانوں کے گرامر اور ذخیرۂ الفاظ کی گہرائی کا مطالعہ کیا ہے اور ان کے متعلق مفصل انداز میں اپنی آرا رقم کی ہیں۔ ان ۱۹ زبانوں میں تامل، ملیالم، کوتا، توڈا، کنڑا، کوڈاگو، ٹولو، تیلگو، کولامی، نائکی، پارجی، گداب، گونڈی، کونڈا، کُئی، کووی، کرخ، مالتو اور براہوی شامل ہیں۔ (1) ان زبانوں کے نسلی اور لسانیاتی تعلق کو تین گروہوں میں اس طرح وضع کیا جاتا ہے:

الف: پہلا گروہ: تامل، ملیالم، کوتا، توڈا، کنڑا، کوڈاگو، ٹولو، تیلگو۔

ب: دوسرا گروہ: کولامی، نائکی، پارجی، گداب، گونڈی، کونڈا، کُئی، کووی۔

ج: تیسرا گروہ: کرخ، مالتو، براہوی۔

پہلے گروہ میں، جسے جنوبی گروہ کہا گیا ہے، تامل، ملیالم، کوتا، توڈا، کنڑا، کوڈاگو، ٹولو، تیلگو زبانیں شامل ہیں۔ دوسرے مرکزی گروہ میں کولامی، نائکی، پارجی، گداب، گونڈی، کونڈا، کُئی اور کووی زبانیں جب کہ تیسرے یعنی شمالی گروہ میں تین زبانیں: کرخ، مالتو اور براہوی شامل ہیں۔ ان ساری زبانوں کی جغرافیائی تقسیم، ان کے درمیان تعلقات کی حدود اور گہرائی کا تعین کرتی ہے۔ ان زبانوں میں سے تامل، ملیالم اور کنڑا، سری لنکا اور جنوبی ہندوستان میں۔ تیلگو دکن کے شرقی حصے میں۔ کرخ اور مالتو بنگال کی سرحدی پٹی میں، جب کہ براہوی زبان افغانستان اور پاکستان کے بیشتر علاقوں میں بولی جاتی ہے۔

اکثر دراوڑی زبانیں علم و ادب سے خالی ہیں۔ ماسوائے جنوبی گروہ کے۔ اس گروہ میں شامل چار زبانوں: تامل، ملیالم، کنڑا اور تیلگو کی ادبی روایات کافی پرانی اور اہم ہیں۔ تامل زبان میں نظمیں تقریباً دوسری اور تیسری صدی عیسوی سے ملتی ہیں (2) جب کہ نثری ادب کی شروعات چند صدیاں بعد یعنی ساتویں اور آٹھویں صدی عیسوی سے ہوتی ہے۔ کنڑا میں پتھر پر لکھے ہوئے نقوش پانچویں صدی عیسوی کے درمیانے

ع رے اور تیلگو کے نقوش 633ء کے دستیاب ہیں۔ اس کے علاوہ ملیالم کے تحریری ادب کے نقوش دسویں صدی عیسوی میں لکھے گئے کتبوں میں ملتے ہیں۔ (3)

اہم ادبی دراوڑی زبانوں کی قدامت کے تعین کے ضمن میں اب تک کم و بیش دو کاوشیں کی گئی ہیں۔ مثلاً: ایس کے چیٹر جی کا خیال ہے کہ:

> "قدیم دراوڑی زبان کی ٹوٹ پھوٹ تقریباً ساڑھے تین ہزار سال قبل، پندرھویں صدی قبل مسیح میں وقوع پذیر ہونا شروع ہوئی تھی۔ جنوبی دراوڑی زبان جو کہ اس سے ہی پھوٹی تھی۔ سترہویں صدی قبل مسیح کے اوائل تک اپنا وجود برقرار رکھ سکی اور پھر اس کی جگہ قدیم تامل زبان نے پُر کر لی۔ چند صدیوں (یعنی 400ء سے 600ء تک) کا عبوری دور گزارنے کے بعد مؤخر الذکر کو پرانی تامل کہا جانے لگا جیسا کہ اس کے ادبی ذخیرے سے معلوم ہوتا ہے۔" (4)

ایس کے چیٹر جی کی اس رائے کے تین سال بعد ایک ہندوستانی ماہر لسانیات، کے۔ زویلی بل (K. Zvelibil) نے لکھا کہ:

> "دراوڑی خاندان کی اہم زبان ہونے کے ناطے، تامل زبان کی ایک علیحدہ آزادانہ حیثیت کے آغاز کے بارے میں کچھ بھی واضح نہیں۔ اس حوالے سے کوئی حتمی رائے دینا یا اس علیحدگی کی حدود مقرر کرنا یقیناً بہت ہی کٹھن کام ہے۔ لہٰذا ایک مفروضی مرحلے کی قیاس آرائی کی جا سکتی ہے اور اس مرحلے کو قدیم تامل (کئی صدیاں قبل مسیح) کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس مرحلے میں تامل اور کنڑا (اور ممکن ہے کہ کچھ اور بھی علاقائی لہجے) کے فرضی ملاپ سے کوئی لسانیاتی پیش رفت ہوئی ہو، جسے قدیم جنوبی دراوڑی زبان کا نام دیا جا سکتا ہے۔" (5)

مذکورہ ۱۹ زبانوں کی تین گروہوں میں تقسیم یا درجہ بندی کی مدد سے دراوڑی زبانوں کے جنوبی گروہ (جس میں چار ادبی زبانیں بھی شامل ہیں) کی تاریخ میں تغیر و تبدیلی کے کئی مراحل کا تجزیہ اور مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

اول یہ کہ تامل۔ ملیالم کے ملاپ کا مرحلہ بھی ذہن میں ہونا چاہیے، جس میں تامل اور ملیالم کو دو علیحدہ

زبانیں نہیں مانا جائے گا۔ اُس دور میں غالباً کنڑا اور تو ڈا زبانوں کا کوئی الگ وجود نہیں تھا اور ان کی حیثیت محض تامل۔ ملیالم کے ایک لہجے کے طور پر تھی۔ ان دونوں زبانوں کی، بطور ایک لہجے کے حیثیت، دسویں صدی عیسوی تک رہی۔ یہ وہ دور ہے جب ملیالم کا سب سے قدیم مخطوطہ ظہور پذیر ہوا تھا۔ نتیجتاً بعد رختہ کی پرانی تامل کو، نہ صرف جدید تامل بلکہ ملیالم کی ماں کہنا بجا ہوگا۔ ان دونوں زبانوں کے ایک دوسرے سے انحراف کا مرحلہ فطرتاً اچھا خاصا طویل تھا۔ یہ مرحلہ واضح طور پر ایک صدی سے بھی زیادہ عرصے کو محیط تھا۔ ان دونوں زبانوں کی علیحدگی کے آخری مرحلے کے فیصلہ کن حصے کا تعلق ملیالم کے ادب کی ترقی اور ترویج اور دونوں زبانوں کے نحوی اصولوں کے تعین سے تھا۔ تامل زبان کے گرامر بنام۔ نان اُل (تیرہویں اور چودہویں صدی عیسوی) اور ملیالم کے گرامر۔ لیل آتیلا کم (چودہویں صدی عیسویں) کے لکھے جانے کے بعد ان دونوں زبانوں کی علیحدگی اپنے منطقی انجام کو پہنچی۔ گرامر کی ان دو کتب کی اشاعت کے بعد، ان دونوں زبانوں کے بولنے والوں کی نظر میں یہ دونوں زبانیں قانونی اور اصولی طور پر ایک علیحدہ حیثیت کی مالک بن گئیں۔ مزید برآں یہ کہ تامل گرامر کی کتاب "نان اُل" میں، اس کتاب کے لکھے جانے سے قبل رائج گرامر کا کوئی تذکرہ ہی نہیں اور یہ بھی کہ مصنف نے دانستہ طور پر ملیالم کی نحوی خصوصیات اور اصولوں کو غلط بتا کر اپنی کتاب سے کلی طور پر خارج کر دیا ہے۔ (6)

اس طرح ان دونوں زبانوں کا علیحدہ ہونا ایک ناگزیر عمل تھا۔ نتیجتاً کوشش کی گئی کہ ملیالم کو اپنے پاؤں پر کھڑا کیا جائے۔ یقیناً ان حالات میں یہ ایک غیر معمولی کاوش تھی۔ تامل گرامر کی کتاب 'نان اُل' جس نے ملیالم کے نحوی قواعد کو یکسر رد کر دیا تھا، آج بھی اپنی بنیادی خصوصیات برقرار رکھے ہوئے ہے۔ (7)

دوم، کنڑا۔ تامل لسانیاتی ملاپ کے دور کا ٹھوس دلائل کی بنیاد پر درست تعین کرنا از حد ضروری ہے۔ مثلاً وہ دور جب دراوڑی زبان کا جنوبی گروہ، کنڑا، تامل زبانیں، تیلگو اور آخری مرحلے میں ٹولو پر مشتمل ہوا کرتا تھا۔ کنڑا زبان کے قدیم تحریری نقوش 450ء کے ہیں۔ ان کا تذکرہ قدیم ترین تامل گرامر 'تولیک آپیام" (پانچویں صدی عیسوی) میں بھی ملتا ہے۔ کنڑا اور تامل کی علیحدگی بھی کچھ اس طرح ہی ہوئی، جیسے تامل اور ملیالم کی۔ کنڑا کے گرامر "نان اُل" آنے کے بعد پانچویں صدی عیسویں میں تامل۔ کنڑا کے راستے بھی ایک دوسرے سے جدا ہو گئے۔ (8)

یہ وہ دور تھا جب پرانی تامل کے ادب نے تیزی سے ترقی کے مراحل طے کرنا شروع کیے۔ اس کی مثال

تامل زبان کے دو ضخیم شعری مجموعے ٹھوپے اٹو اور اتوتو کائے، ہیں جن کی اشاعت کے بعد ٹوٹ پھوٹ کا عمل قدرے تیز ہو گیا۔

یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ کنڑا۔ تامل کی ٹوٹ پھوٹ کا عمل تقریباً اتنا ہی طویل تھا، جتنا کہ تامل اور ملیالم کا اور اس عمل کا آغاز دوسری اور تیسری صدی عیسوی سے محدود سطح پر ہی سہی، ہو گیا تھا۔

آخراً اس طور کا تاریخی طور پر تعین کرنا بھی از حد ضروری ہے، جب جنوبی دراوڑی زبانیں موجود تھیں اور تیلیگو اور غیر منقسم کنڑا۔ تامل زبانوں میں کوئی فرق نہیں تھا۔ بد قسمتی سے ان پرانے دنوں کے متعلق ہماری معلومات نامکمل اور معمولی نوعیت کی ہیں۔ تاہم یہ معلوم ہے کہ آندھرا اور دراویدا میں فرق کا اظہار۔ انا ریا اور ربھسا کے دور میں ہی واضح طور پر ہو گیا تھا اور یہ دور ساتویں صدی قبل مسیح کا ہے (9) اس سے یہ قیاس آرائی کرنے میں کچھ تقویت ملتی ہے کہ جنوبی دراوڑی زبان کی ٹوٹ پھوٹ کا عمل دسویں اور نویں صدی قبل مسیح کے بعد سے شروع نہیں ہو سکا تھا۔

یہ ایک مسلمہ لیکن ایک تکلیف دہ حقیقت ہے کہ دراوڑی زبانوں کی تاریخ کے اوائلی دور کے متعلق کوئی ٹھوس شواہد موجود نہیں ہیں۔ بالخصوص قدیم دراوڑی زبانوں کی ٹوٹ پھوٹ اور جنوبی دراوڑی زبانوں کی علیحدگی کے تناظر میں کچھ کہنا از حد محال ہے۔ البتہ ہندوستانی تاریخ کی مدد سے یہ قیاس آرائی کی جا سکتی ہے کہ قدیم دراوڑی زبانوں کی ٹوٹ پھوٹ ہند۔ آریاؤں کے پہلے ظہور کے بعد شروع نہیں ہوئی تھی۔ یہ دور 15 سے 13ویں صدی قبل مسیح کا ہے لیکن جنوبی دراوڑی زبانوں کی ترقی کی نوعیت اور شرح اور جنوبی گروہ، مرکزی گروہ اور خصوصاً شمالی گروہ کی زبانوں میں فرق کی سطح بڑی حد تک یہ بات واضح کرتی ہے کہ اس ٹوٹ پھوٹ کے اوائلی مرحلے کا آغاز بہت پہلے ہی ہو چکا تھا۔

حتمی طور پر تو نہیں لیکن اس مسئلے کے حل کی طرف دو طریقوں سے پیش رفت ممکن ہو سکتی ہے۔ اول یہ کہ دراوڑی زبانوں کے مشترکہ الفاظ کی لغوی شماریات کے ذریعے گنتی کی جائے اور دوم یہ کہ اس گنتی کی بنیاد پر مذکورہ بالا مراحل پر ان زبانوں کی ٹوٹ پھوٹ کے آغاز کی ایک ممکنہ تاریخ کا تعین کیا جائے۔ اس طرح کا طریقہ کئی زبانوں مثلاً جرمن، لاطینی، یونانی، چینی وغیرہ میں بھی اختیار کیا گیا تھا اور یہ بھی بتایا گیا تھا کہ کسی بھی زبان کی لغت میں معنوی اور دوسری کئی ایک تبدیلیاں عموماً عملی طور پر ایک مستقل تناسب سے وقوع پذیر ہوتی رہتی ہیں۔

یہ حقیقت اس امر کو ممکن بناتی ہے کہ تجرباتی طور پر ایک فہرست کے ذریعے اُن الفاظ کو درج کیا جائے جو کسی زبان نے کسی خاص مدت (مثلاً: ایک ہزار سال تک) اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ اس طرح اس فہرست کی مدد سے یہ معلوم ہو جائے گا کہ تاریخی طور پر دو معلوم زبانوں میں فرق کا مرحلہ کب شروع ہوا تھا۔ وقت بھی معلوم ہو جائے گا کہ دو زبانوں، جو کہ پہلے ایک ہی زبان تھیں، کا ایک دوسرے سے انحراف کا سلسلہ کب شروع ہوا تھا۔ (10)

جب ہر زبان کی منضبط فہرست میں ایک میں سے دو یا زیادہ مترادف الفاظ منتخب کیے گئے تو ترجیح صرف ایک ہی لفظ کو دی گئی جو کہ روز مرہ کی گفتگو میں استعمال کیا جاتا ہے اور جو فہرست میں شامل باقی الفاظ سے کسی حد تک مماثلت رکھتا ہے۔ تاہم، وہ مترادف الفاظ جو کہ کسی خاص طرز یا کیفیت کو ظاہر کرتے ہیں، خارج کر دیے گئے ہیں۔ مثلاً: ایک لفظ کتو (کان EAR) تامل زبان سے لیا گیا، تو اس کا مترادف لفظ سیوی (Cevi) خارج کر دیا گیا ہے۔ اس لیے کہ یہ لفظ استعمال میں نہیں رہا یا متروک ہو چکا ہے۔ کھانا (To eat) کو تامل زبان میں "ک آپی تو" بولا جاتا ہے۔ اس کو فہرست میں شامل کیا گیا ہے جب کہ اس کے مترادف الفاظ "ان" اور "تین" کو رد کر دیا گیا ہے۔ اس لیے کہ "ان" بہت پرانی تامل میں استعمال کیا جاتا تھا اور لفظ "تین" کو جدید تامل زبان بولنے والے لوگ ایک بیہودہ اور ناشائستہ لفظ سمجھ کر استعمال نہیں کرتے۔ چاند (Moon) کو تامل زبان میں "کلتیر اف" کہا جاتا ہے اور یہ لفظ سنسکرت سے مستعار لیا گیا ہے۔ اس سے پہلے تاملی زبان بولنے والے دراوڑی لفظ "تین کال" چاند کے لیے استعمال کرتے تھے۔ اب لفظ "کلتیر ان" نے اس کی جگہ لے لی ہے اور یہ لفظ خاص طور پر شاعری میں زیادہ استعمال کیا جاتا ہے۔ (11)

اب ذیل میں لغوی۔ شماریاتی فہرست دی جاتی ہے، جس سے قدیم دراوڑی زبان کی ٹوٹ پھوٹ کا اندازہ ہو جائے گا:

نمبر	لفظ (اردو)	تامل	ملیالم	کنڑا	تیلگو
1	سب	ایلا	ایلا	ایلا	انتا
2	راکھ	کمپالِ	کمپالی	بودی	بدیدا
3	بھونکنا	پچاتی	پچا	نزو	پچا

4	پیٹ	وےاڑو	وےاڑو	ہوگی	کنڈوڑو
5	بڑا	بڑیا	وڈیا	ڈوڈا	پیڈا
6	پرندہ	پراوئی	پکھی	پکھی	پکھی
7	کانا	کانی	کانی	کاڑی	گراکو
8	کالا	کاڑو	کاڑو	کاڑو	ٹکلہ
9	خون	رتم	رتّم	رتا	رتّو
10	ہڈی	اڈیا	اڈو	اڈیو	ڈیوکا
11	پستان	ممّو	مم	دُدی	گنڈی
12	جلانا	گوتے	کُو	سُنڈو	کال کو
13	پنجہ	نکم	نکھم	آگوڑو	گوڑو
14	بادل	میگام	میگھام	میگھا	میگھانو
15	ٹھنڈا	گھرنتا	ٹاٹا	ٹھنڈی	ٹھکا
16	آٹا	وڑو	وڑو	بڑو	وکو
17	مرنا	کاٹے	مری	کلھو	کاکو
18	کتا	نے	نیو	ہاپی	گکا
19	جانا	گتی	گتی	سکڈی	نزگو
20	مینگ	اُلزھا	ورشا	نجی دا	ایحدیثا
21	کان	سکو	سکو	بکوی	بوی
22	دھرتی	زمیں	مٹو	مٹو	مٹو
23	کھانا	ک آپی تو	جھو	جھو	جو
24	انڈہ	کھائے	ٹلا	تھوئے	گروڑو

25	آنکھ	کیبی	کھو	کھو	کھو
26	موٹا	کلٹیوٹا	کوتیوٹا	کوری دا	گرو دیتا
27	پَر	ارگو	ٹوونٹ	گری	پیکا
28	آگ	2 وۂ	تحے	ڈیں کی	نچو
29	پھل	بسن	نبسیام	نتسیا	سیپا
30	اڑنا	پڑآ	پڑآ	بڑنو	اٹرنو
31	پاؤں	لکی	ڑکی	آڑکی	پڑنو
32	بھرا ہوا	برسرین تا	برانا	ٹسپ	بیس دیتا
33	دینا	کوتیو	کوتیو	کوبۂ	اڑکیو
34	اچھا	ٹلے	ٹلے	اولے	ٹھیں سی
35	سبز	بکیو	بکیو	نس	پکی
36	بال	نیچھ	روم	گوزا	وندرکا
37	ہاتھ	کائے	کائے	کائے	سینتی
38	سر	ٹلاے	ٹلا	تاے	ٹکلا
39	شلغا	بکیل	بکیل	بکیلو	ہٹو
40	دل	اتانیم	ہرونیم	ہردلو	ہردلو
41	سینگ	کوپتو	کوپتو	کوتیو	کیتو
42	میں	نیں	نی	نو	تیٹو
43	مارنا	کٹ	کوتو	کولیو	ٹھیو
44	گھٹنا	موںکل	بتولنکالی	موناکاتو	موکاتو
45	جانا	ارتی	ارکی	ارکی	ایراکو

46	بچہ	الاتی	الا	ابلی	اُکو
47	جھوٹ بولنا	بکچے	بکجے	مالا رکستیو	پاڑوکوچو
48	جگر	اہل	ارل	بہری	گل یتو
49	لمبا	بجا	بچا	اُڈا	پوڈوکا
50	جوں	ژیپی	پیٹو	ژینو	پیچو
51	مرد آدمی	اَن	اَن	پُرسا	پُرس اُوڈو
52	گئی	پالا	پالا	بلاڈو	نخی
53	گوشت	ارائے سی	مجمسم	پنڈو	مستعو
54	چاند	کتیر ان	کنبدزان	کندرا	کندریوڑو
55	پہاڑ	ملائے	ملا	ڈی نا	کوندا
56	منہ	ڈائے	ڈلو	بہ لو	لوڑو
57	نام	پچے ژے	پیریو	دساڑو	بیریو
58	گلا	گلب اتو	گلب اتو	گئی بی	میڑا
59	نواں	پوڑو	پوڑو	ہوسہ	کیا
60	رات	ارلو	راڑی	راڑی	راڑی
61	ناک	نکو	نکو	نکو	نوکو
62	نہ	اُلا	اُلا	اُلا	کنڈو
63	ایک	اوربو	اوئو	اوجڈو	اوکاٹی
64	آدمی	منی تان	مخوسیان	مشوسیہ	مخونوڑو
65	بارش	مائی اے	مالا	مالے	ڈورسانو
66	لال	سی اِم	موڈا	کی اِم	اڑا

67	راستہ	والی	والی	مرگہ	مرگھو
68	جَو	وَر	وِرُو	یُرُو	وِرُو
69	پکھر	وَتا	وَتا	بَتا	گندرا
70	ریت	مَتال	مَتال	آسوتو	اُسوکا
71	کہنا	کُوٹ	پرَزُو	ہیلیو	سپیُو
72	دیکھنا	ک اَن	ک اُنو	نَودو	گتسو
73	بیج	وہائی	وہا	بیڈی	ہُو
74	بیٹھنا	اَبنگیر	اِبری	کلیغو	کُرسیع
75	چھڑی	تُولپ	تُوا	توگھا	تُوَل
76	آرام کرنا	اُرنگو	اُرزو	جِل گو	تندرن گو
77	چھونا	برچیا	برچیا	سیکا	بیتا
78	دھواں	پکائے	پکا	ہوکیں	پوکا
79	کھڑا ہوا	بَل	بَل	بَل	بَل ٹوتو
80	ستارہ	بَرین	نکبعارم	نکعارا	ٹوکا
81	جگر	کَل	کھو	کلو	راتی
82	سورج	سُوری یان	سُریان	سُریا	سُریوُدو
83	تیرنا	یچھو	یچھو	اِسو	اِڑو
84	زم	وَتپ	دو	لا	وِلو
85	دو	آنا	آ	آ	آ
86	یہ	انا	بی	بی	بی
87	تم	بی	زی	تجو	میو

88	زبان	نکو	نکم	نکجی	نلوکا
89	دانت	پال	پالو	ہالو	پالو
90	درخت	مرم	مرم	مارا	سی تو
91	دو	ارنڈو	رنڈو	ای راڈو	رینڈو
92	گھومنا	نٹ	نٹت	نڈ	نڈسو
93	گرم	دے ٹُو دے ٹُو	اُسنا	بکنا	ویکانی
94	پانی	نیر	وعالم	نیرو	نیلو
95	ہم	ننکال	نتال	ناوو	میمو
96	کیا	انا	اینتو	انو	ایمی
97	سفید	ویل	ویلوا	بیلی	ویلا
[illegible]	کون	یر	آرو	یرو	اورو
99	عورت	پن	استری	استری	استری
100	بیٹا	منکال	منا	ہلدی	پکو پاکا

جنوبی گروہ کی چار زبانوں کی لغوی۔ شماریاتی گنتی کے نتائج:

زبانیں	فہرست میں شامل الفاظ برقرار شدہ حصہ %	انحراف کی مدت (ہزار برس کے دوران)	انحراف کی ابتدا (صدیوں کے دوران)
تامل: ملیالم	73	1.043	10 صدی قبل مسیح
تامل: کنڑ	60	1.693	4 صدی قبل مسیح
ملیالم: کنڑ	59	1.749	3 صدی قبل مسیح
تامل: تیلگو	41	2.955	10 صدی قبل مسیح
ملیالم: تیلگو	37	3.296	13 صدی قبل مسیح

کنڑا، تیلگو	42	2.876	9 صدی قبل مسیح

اب ذیل میں مرکزی اور شمالی گروہ کی زبانوں کے وہ الفاظ دیے جاتے ہیں جو فہرست میں برقرار رہ گئے ہیں:-

نمبر	لفظ (اردو)	کولامی	پارجی	گدبی	کرخ	مالتو	براہوی
1	سب				اورما	اورے	
2	راکھ		بیٹہ	بُر			
3	بھونکنا				اُروک	اُرگو	
4	پیٹ	پوٹا	پوٹا		پوٹا	پُڑا	
5	بڑا	پِرنا	برتو	بوڑا			
6	پرندہ	پٹی		پٹی			
7	کاٹنا	کورک	کورک	کورکنا	کٹنا	کوے	
8	کالا	کارے		کاریال	سوکھارو		سون
9	خون	نجور	بُر	ناز	کھیسو	کیسو	دِتر
10	ہڈی	بوکا	کلا	بوکا	کھوکول	کوکلو	
11	پستان	پپے	اِدّم	بوما			
12	جلانا	سید			گرنا	گرے	
13	پنجہ	گور	گیری		اورو کہد	اورگو	
14	بادل	موبگار	مالگز	موبول			
15	ٹھنڈا	سِی	نیل	پیٹی	بجد	پاہنے	
16	آنا	ور	ور	واے انا	برنا	برے	بجنگ
17	مرنا		کائے	سائے انا	کھے انا	کیتی	کمہنگ
18	گنا	اَتے	نیا	ماتے	الا	الے	

19	جیا	آن	آن	تیدانا	اوتا	اونے	کنگنگ
20	خشک			وَتا	کہاسا	کاپے	بارنگ
21	کان	کیو	کیکول	کاوی	رکہرا سہرا	کیتھو	کوف
22	دھرتی	تکپ	تک		کھیکھیل	تیتھو	
23	کھانا		جبی	تجدانا	موکہا	موقے	
24	آنکھ	کان	کان	کان	کہان	کائو	کنھی
25	موٹا	کوزو	کوزو کہ	کوزو جُ	مجا	مثا	
26	آگ	بکس	بکک	بکس	بیک	بہلو	
27	مچھلی	کھلی	بی	بکل			
28	پاؤں	کال		کال	کھینڈ	کیڈو	
29	بھرا ہوا	جبد		جبدنا	جبدند	جبد گرے	
30	دینا	نسئی	بی	بی انا	بی بند	ی دی	
31	سبز		پے				
32	ہاتھ	کئی	بکی	کائی	کیے گھنا	کے کے	
33	سر	تال	تحل	شلند	ککب	ککھو	
34	شعلا	وین	ویں	کرا این خا	جیا	میے	پتنگ
35	سینگ	کوم			مرک	مارگو	
36	میں	اَن	اَن	اَنا	اِن	این	
37	ماتا						کھلنگ
38	گھٹنا				موکتہ	موکی	
39	جاننا	ینی	یتن	پچدنا	ارکہنا	ارجے	

40	پنجہ	اِگب	اِبو		اَتھوریہ	اَتھوگے		
41	جھوٹ بولنا	ماری	مُو					
42	جگر	ژنگڈ	خزنگ	ثخپی اَکی	پھیسی	پیٹو		
43	جوں	چِین	چِچی					
44	چاند	نیلا	میلپی	ماتیچ				
45	پہاڑ	حلے						پھ
46	منہ		وے		بخے			نا
47	نام	ہم	پھو	پِرول				وزیں
48	گلا				کھیبیر	کمرزو		
49	نیا		وَین	پنو	پنا	پنے	پنکاں	
50	رات				منکھینہ	منکو		
51	ناک	منکو	نوز		نُل	مِیں یہ		
52	ند	اُکھ		نِبل			اُل	
53	ایک	اوک	اوک	اورٹ	اَرٹ			
54	بارش	وَتا	وَاقی					
55	لال		لے		کیبیو	کیبو	کیبیس	
56	راستہ	پاوِ	پاوِ		پاپ	پاڑو		
57	جڑ	دیر	وَر					
58	ریت	اُپکا	مِی		اُپکنہ			
59	کہنا	اِن	اِن	اِندنا	اَنہ	اَنے		
60	دیکھنا						کھتنگ	

61	بیج	وُجُم	وجو	وجۂ	گوتۂ	دسی	
62	بیٹھنا				اوکھتۂ	اوکے	
63	چھری	تول	تول	تول			
64	آرام کرنا	مارجو	مازجو		کھندرنۂ	کندرے	
65	چھیں	جبلی	جسی				چھنک
66	دھواں	پوگ			موسگا	موگے	موٹھ
67	کھڑا ہونا	الپ	بلپ	بل آنا	اجھۂ	اٹے	سلنگ
68	ستارہ	سوک	گوکۂ	شکم	چنگو	وندکے	
69	پتھر		کتیل				کھل
70	سورج	پوڑ		پوزد	بری	پڑد	
71	تیرا				اوگنا	اوگے	
72	دُم	تھوکے	تھوکا	تھوکر	کبھۂ	کولی	
73	وہ	اَے	اَے	اَتال	اَے	اَے	اِکی
74	یہ	اَ	اَ	اِتال	اِے	اِے	وا
75	تم	تھو	اَن	بعنہ	ژیں	ژیں	بکی
76	زبان	ٹلکا	ٹوزار		شبت کہنا	تارتے	
77	دانت	ڈنیل	ڈیل	پالی	پالی	پالو	
78	درخت	تنگ	میری	مرۂ	تمین	تو	
79	دو	اِپ	اِر	تید	تید	اِپ	ادا
80	گھومنا	اوگپ			ایکنا	ایکے	
81	پانی	اِے	یجہ		اَم	اِم	ویر

82	ہم	اَم	اَم	اَمّج	ایم	ایم	نَمی
83	کیا	اے	نَخو	بَجیہ	اکیدہ	اکو	ذَحت
84	سفید		وِلو	ویتہ			
85	کون	اِم	اِک	نَبول	نے	نَمرے	
86	عورت	پِلا			چیلو	پِلی	

ذیل میں مرکزی اور شمالی گروہ کی زبانوں کی جنوبی گروہ کی زبانوں (تامل، کنڑا، تیلگو) سے تقابل کی گنتی کے لغوی شمارتی نتائج دیے جاتے ہیں:

زبانیں	فہرست میں شامل الفاظ کا برقرار شدہ حصہ %	انحراف کی مدت (ہزار برس کے دوران)	انحراف کی ابتدا (صدیوں کے دوران)
تامل: کولامی	35	3.480	15 صدی قبل مسیح
تامل: پارجی	34	3.423	15 صدی قبل مسیح
تامل: گوندی	29	4.103	22 صدی قبل مسیح
تامل: کرخ	[illegible]	4.596	26 صدی قبل مسیح
تامل: مالتو	23	4.872	29 صدی قبل مسیح
تامل: براہوی	21	5.174	32 صدی قبل مسیح
کنڑا: کولامی	40	3.037	11 صدی قبل مسیح
کنڑا: پارجی	39	3.121	12 صدی قبل مسیح
کنڑا: گوندی	30	3.945	20 صدی قبل مسیح
کنڑا: کرخ	29	4.103	22 صدی قبل مسیح
کنڑا: مالتو	26	4.465	25 صدی قبل مسیح
کنڑا: براہوی	22	5.019	31 صدی قبل مسیح

تیلگو: کولامی	40	3.037	11 صدی قبل مسیح
تیلگو: پارجی	38	3.207	13 صدی قبل مسیح
تیلگو: گونڈی	29	4.103	22 صدی قبل مسیح
تیلگو: کرخ	24	4.371	28 صدی قبل مسیح
تیلگو: مالتو	23	4.872	29 صدی قبل مسیح
تیلگو: براہوی	16	6.075	41 صدی قبل مسیح
کولامی: پارجی	54	2.042	01 صدی قبل مسیح
کولامی: گونڈی	46	2.574	0[illegible] صدی قبل مسیح
کولامی: کرخ	31	3.882	19 صدی قبل مسیح
کولامی: مالتو	29	4.103	22 صدی قبل مسیح
کولامی: براہوی	19	5.505	36 صدی قبل مسیح
پارجی: گونڈی	43	2.797	08 صدی قبل مسیح
پارجی: کرخ	29	4.103	22 صدی قبل مسیح
پارجی: مالتو	29	4.103	22 صدی قبل مسیح
پارجی: براہوی	22	5.019	31 صدی قبل مسیح
گونڈی: کرخ	24	4.731	28 صدی قبل مسیح
گونڈی: مالتو	24	4.731	28 صدی قبل مسیح
گونڈی: براہوی	18	5.607	37 صدی قبل مسیح
کرخ: مالتو	63	1.521	05 صدی قبل مسیح
کرخ: براہوی	19	5.505	36 صدی قبل مسیح
مالتو: براہوی	17	5.874	39 صدی قبل مسیح

مزید آسانی کی خاطر، ہر زبان کے جوڑوں کے ایک دوسرے سے انحراف کی ابتدا کے اعداد و شمار کو ایک فہرست کے ذریعے واضح کیا جاتا ہے:

نوٹ: جن اعداد و شمار پر صدی عیسوی نہیں لکھا گیا ہے، ان کو صدی قبل مسیح پڑھا جائے۔

کئی نقائص کے باوجود لغوی۔ شماریاتی تجزیہ پہلے سے موجود اعداد و شمار اور حقائق کی نسبت قدیم دراوڑی زبانوں کی ٹوٹ پھوٹ کی ایک مفصل اور واضح تصویر پیش کرتا ہے۔ لگتا ہے کہ براہوی زبان، قدیم دراوڑی زبانوں سے چوتھے یک ہزاری قبل مسیح کے شروع میں علیحدہ ہونا شروع ہوئی تھی جب کہ کرخ۔ مالتو اور کوئی۔ گونڈی تیسرے یک ہزاری قبل مسیح علیحدگی اختیار کر رہی تھیں۔ اس کے علاوہ پارجی۔ کولامی، دوسرے یک ہزاری قبل مسیح میں الگ ہونا شروع ہوئی تھیں۔ تحقیق سے یہ بھی معلوم ہوا ہے کہ جنوبی دراوڑی زبان، ایک مختصر سے وقت کے لیے موجود رہی اور پھر فوراً ہی سرعت سے تیلگو اور کنڑا۔ تامل میں اپنا وجود کھو بیٹھی۔ یہ دونوں زبانیں کافی عرصے کے بعد تیسری اور چوتھی صدی عیسوی کے دوران ایک دوسرے سے علیحدہ ہونا شروع ہوئیں۔ جب کہ تامل اور ملیالم پانچویں سے آٹھویں صدی کے دوران ایک دوسرے سے جدا ہو گئیں۔

کرخ، مالتو اور پارجی۔ کولامی کے انحراف کے ضمن میں ممکنہ تاریخ کے تعین کے معاملے کے حوالے سے بڑی حد تک قابلِ اعتبار نتائج ملے ہیں۔ تاہم کچھ اضافی تحقیقی کام سے اس تاریخ کو اور بھی مستند اور معتبر بنا جا سکتا ہے۔

ساتھ ہی دراوڑی زبانوں کے تعلقات کے حوالے سے کیے گئے اعداد و شمار، موجودہ تصورات سے متصادم بھی ہیں۔ خاص طور پر کرخ، مالتو اور پارجی۔ کولامی کے ایک دوسرے سے انحراف کے مراحل کی وضاحتیں موجود نہیں ہیں۔ ان مثالوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دراوڑی زبانوں کے مرکزی گروہ میں اندرونی تبدیلی کی نوعیت بہت ہی پیچیدہ ہے۔ لہٰذا، اس امر کی اشد ضرورت ہے کہ براہوی زبان کا مفصل لسانیاتی مطالعہ کیا جائے اور اس پر تحقیق کی جائے۔ اس طرح نہ صرف یہ پیچیدگی ختم ہو جائے گی بلکہ قدیم دراوڑی زبانوں کی لسانیاتی درجہ بندی بھی ممکن ہو سکے گی۔

وضاحتیں اور حوالہ جات

1۔ اور بھی کئی دراوڑی زبانیں ابھی تک غیر معروف ہیں یا صرف نام کی حد تک جانی جاتی ہیں، مثلاً: یورو کلا اور کنکاڈی (تامل کے قریب)، بدگا (کنڑا کے قریب)، سوارا (تیلگو کے قریب) اور پینگو، کویا اور دورلی (ان تینوں

زبانوں کا تعلق مرکزی گروہ سے ہے) تاہم یہ حقیقت ہمارے اس مطالعے اور تجزیے کے نتائج پر اثر انداز نہیں ہوتی۔

2- S.Vaiyapur Pillai, "History of Tamil language and literature" (Madras, 1956)

3- A.C Sekhar, "Evolution of Malayalam" (Poona 1953)

4- S.K Chatterji, Old Tamil, Ancient Tamil and Primitive Dravidian," Indian linguistics, 14 (Calcutta 1954)

5- K.Zvelibil, Tentative periodization of the development of Tamil" Tamil Culture, 6 (Madras, 1957) P.50

6- اس طرح مثلاً: ہان ٹی میں، دو حروف علت میں سے اس ایک حرف علت کا کوئی تذکرہ نہیں، جب وہ سندھی سے جاتا ہے۔ یہ مسئلہ اس وقت میں رائج تامل، ملیالم اور دوسری ہم نسبتی یا رشتہ دار زبانوں میں بھی دیکھا گیا ہے۔ اس ضمن میں ایم آندرونوف کی کتاب Colloquial Tamil and its Dialects (ماسکو 1962)، صفحہ 18-19 ملاحظہ کیجیے۔

7- ایک اور تامل تحریر بنام "ویراسوزہیام" تامل ملیالم کی علیحدگی کے ابتدائی دور میں لکھی گئی تھی لیکن وہ اتنی مستند نہیں جتنی کہ "ہان ٹی"۔

8- یہاں یہ بات بھی خالی از دلچسپی نہیں ہوگی کہ کماریلا بھٹ نے اپنی کتاب بنام "تنترا ورتیا" (تقریباً ساتویں صدی عیسوی) میں صرف دو جنوبی دراوڑی زبانوں: آندھرا (تیلگو) اور دراویڑا کا ذکر کیا ہے۔

9- Z.Petrunicheva, "Jazyk Talugu, (Mosco, 1960) P.8

10- اس بات کو ایک فارمولے T = C/R کے ذریعے واضح کرنا مفید ہوگا۔ اس میں حرف T ٹوٹ پھوٹ کے شروعاتی دور سے لے کر آج تک کے وقت کو ظاہر کرتا ہے۔ حرف C فہرست میں شامل زیر تقابل زبانوں کے مشترک الفاظ کی برقراریت کو ظاہر کرتا ہے جب کہ R حرف سالانہ تقریباً ایک سو الفاظ کی نمائندگی کرتا ہے جو اس مقالے میں شامل فہرست میں دیے گئے ہیں۔ اس سلسلے میں مفصل مطالعے کے لیے اہم۔ سواڈیش کا مقالہ:

Towards greater accuracy ■ lexicostalistic Dating (1955) (Ed: 21) Indian Journal of Archaeology and Linguistics صفحات 37-121 ملاحظہ کیجیے۔

11- اس سلسلے میں درج ذیل لغات استعمال کی گئیں:

(i) T.Ramalingam Pillai, An English-English Malayam Dictionary, Vol: I-II (Trivandrum 1956)

(ii) F.Ziegler, The English. Kannada School Dictionary (Mangalore, 1929)

(iii) P.Sankaranarayana, An English-Talugu Dictionary (Madras, 1951)

☆☆☆☆

کملیشور

ہندی ادب سے ترجمہ: انعام ندیم

قصبے کا آدمی

صبح پانچ بجے گاڑی ملی۔ اس نے ایک کمپارٹمنٹ میں اپنا بستر لگا دیا۔ وقت پر گاڑی نے جھانسی چھوڑا اور چھ بجتے بجتے ڈبے میں صبح کی روشنی اور ٹھنڈک بھرنے لگی۔ ہوا نے اسے کچھ گدگدایا۔ باہر کے مناظر صاف ہو رہے تھے، جیسے کوئی آرٹ ورک پر سے دھیرے سے ٹریسنگ پیپر ہٹاتا جا رہا ہو۔ اسے یہ سب بہت بھلا سا لگا۔
اس نے اپنی چادر ٹانگوں پر ڈال لی۔ وہ ٹیک کر بیٹھا ہی تھا کہ آواز سنائی دی: "پڑھو بیٹے سیتارام۔۔۔ سیتارام"

اس نے مڑ کر دیکھا تو بولنے والے کی پیٹھ دکھائی دی۔ کوئی خاص جاڑا تو نہیں تھا، پر طوطے کے مالک، اونی کوٹ، جس پر برفی نما سلائی پڑی تھی، اور ایک پتلی سوہری کے کرتے پاجامے میں ملبوس نظر آئے۔ سر پر ٹوپا بھی تھا اور سیٹ کے سہارے ایک موٹا سا سونٹا بھی ٹکا تھا۔ پر نہ تو ان کی شکل ہی دکھائی دے رہی تھی اور نہ طوطا۔ پھر اسی آواز کی بازگشت تھی، "پڑھو بیٹے سیتارام۔۔۔ سیتارام"...

تمام لوگوں کی آنکھیں ادھر ہی ٹکنے لگیں۔ آخر اس سے رہا نہ گیا۔ وہ اٹھ کر انھیں دیکھنے کے لیے کھڑکی کی طرف بڑھا۔ وہاں طوطا بھی تھا اور اس کا پنجرا بھی۔ ان کے ہاتھ میں آٹے کی لوئی تھی، جس سے وہ پھرتی سے گولیاں بناتے جا رہے تھے اور پرندے کو پچکار پچکار کر کھلاتے جا رہے تھے۔ پر طوطا پورا طوطا چشم ہی تھا۔ ان کی بار بار کی منت سماجت کے باوجود اس کی آواز نہیں پھوٹی۔ گولیاں تو وہ نگلتا جا رہا تھا، پر ایشور کا نام اس کی زبان سے نہیں پھوٹ رہا تھا۔ لوٹتے میں ایک نظر اس نے ان پر اور ڈالی تو لگا، جیسے چہرہ جانا پہچانا ہے۔

وہ اپنی سیٹ پر آ کر بیٹھ گیا۔ دماغ پر بہت زور ڈالا پر یاد نہیں آیا۔ تبھی انھوں نے طوطے کی جانب سے نظر ہٹا کر شیوراج کی طرف دیکھا، انگوٹھا اور انگشت شہادت مسلسل ایک رفتار سے اب بھی گولی کو شکل دے رہے تھے۔ ماتھے پر لہریں ڈالتے ہوئے اور آنکھوں کو گول گول گھما کر کچھ عجیب معصوم سا منہ بنا کر وہ شیوراج سے خطاب کرتے ہوئے بولے، "شبو شیوراج ہے نا تو؟"

اور اپنا نام ان کے منہ سے سنتے ہی اسے سب یاد آ گیا۔ یہ تو چھوٹے مہاراج ہیں۔

وہ ذات کے ویشی تھے، پر اپنی نیک خصلت کی وجہ سے مہاراج پکارے جانے لگے تھے۔ میونسپلٹی کی دکانوں کے پاس والی املی کے نیچے بیٹھ کر وہ پانی پلایا کرتے تھے۔ قصبے کی سب سے رونق دار جگہ وہی تھی۔ وہیں کنویں پر چھوٹے اپنی ٹانگیں پسارے، جانگھ تک دھوتی سرکائے، جنیو ڈالے، چٹیا لہراتے، ننگے بدن ٹین کی ٹوٹی کرسی پر جمے رہتے۔ گاہک والے پانی پی کر ایک آدھ پیسہ ان کے پیروں کے درمیان اسی کرسی پر رکھ کر چل دیتے۔ پیسہ پا کر وہ مقدور بھر دعا دیتے۔ جب ایک کولہا درد کرنے لگتا تو دوسری طرف زور ڈالنے کے لیے تھوڑا سا کسمساتے اور اس میں اگر کبھی کرسی نے کھال داب لی تو تین چار منٹ مسلسل کرسی کو گالیاں دیتے رہتے۔ لگے ہاتھوں نتھو حلوائی کو بھی کوستے، جس نے پیاؤ کے لیے یہ کرسی دی تھی۔

تب چھوٹے مہاراج کی عمر کوئی خاص نہیں تھی، یہی 35-36 کے قریب رہی ہوگی۔ چھوٹے مہاراج کے باپ دادا سونے چاندی کا کام کرتے تھے۔ کافی پرانا گھر تھا، دکان تھی۔ پر جب باپ مرے تو اُن کی عمر بہت کم تھی۔ ماں پہلے ہی پرلوک سدھار چکی تھیں۔ باپ کے مرنے کے بعد دور کے رشتے کی ایک چچی آ کر سب دیکھ بھال کرنے لگیں۔ پھر بہت بڑی سی چوری ہوئی اور چھوٹے کا گھر تباہ ہو گیا۔ چچی کو تیرتھ کی سوجھی تو چھوٹے کو ساتھ لے کر چل دیں۔ اخراجات کی ضرورت پڑنے پر ایک مختار سے اس وقت روپے منگواتی رہیں۔ چھوٹے ساتھ تھے، سو رسید بھیجتے رہے۔ آخر جب تیرتھ سے واپس آئے، تب پانچ چھ برس مکان میں اور رہنا ہوا۔ پھر مختار نے اصل اور سود کے بدلے ایک دن مکان قرق کرا لیا، گواہی میں چھوٹے کے ہاتھ کی رسیدیں پیش کر دیں اور اونے پونے میں مکان ہتھیا لیا۔ تب سے ان کی چچی نے زنانا سپتال میں نوکری کر لی اور چھوٹے بسکٹوں کا ٹھیلا لگانے لگے اور گھوم گھوم کر بازاری سڑکوں پر چیخنے لگے "ایک پیسے میں پچاس، پچاس بسکٹ انعام جتنا لگاؤ گے، اتنا پاؤ گے---"

ٹھیلے میں میدے کے چھوٹے چھوٹے بسکٹوں کا ڈھیر لگا رہتا۔ ایک کونے پر ایک بڑی سی پھرکی رکھی رہتی، جس پر نمبر کے خانے بنے ہوتے اور اس پر ایک سوئی ناچتی رہتی۔ جب کوئی پیسہ لگا کر گھمانے والا نہ ملتا تو کھڑے کھڑے خود گھماتے رہتے، جتنا نمبر آتا، اتنے بسکٹ گنتے اور پھر ڈھیر میں ڈال کر اناج کی طرح چھلکتے رہتے۔ کبھی کرارے کرارے بیس پچیس چھانٹ لیتے، سوئی گھماتے، اسی سے ایک پیسہ نکال کر پیسہ رکھنے والے پھول کے پیالے میں چھن سے مارتے اور جتنا نمبر آتا اتنے گن کر، باقی ڈھیر کے سپرد کر کے ناشتہ کر لیتے۔

لیکن اس طرح کیسے پیٹ پلتا۔ پھر ایک ہومیو پیتھک ڈاکٹر کی دکان کو روز صبح کھولنے اور جھاڑنے پونچھنے کا کام لے لیا۔ دو چار گھروں کا پانی باندھ لیا۔ علی الصبح اٹھ کر چار چار ڈول کھینچ کر ڈال آتے اور ڈاکٹر کی دکان کی صفائی وغیرہ کر کے کونے میں پڑے مونڈھے پر عزت سے دوپہر تک بیٹھے رہتے۔ ڈاکٹر صاحب کی غیر موجودگی میں مریضوں کا حال چال پوچھ لیتے۔ کچھ دیسی دوائیاں تجویز کرتے اور جرمن ادویات کی اہمیت سمجھاتے۔

تبھی سے چھوٹے اپنے کو بہت کچھ، ایک چھوٹا موٹا وید ہی سمجھنے لگے تھے۔ مریض کی حالت دیکھتے ہی مرض کا اعلان کر دیتے۔ تمام بیماریوں کے علاج پر انہوں نے دسترس حاصل کر لی تھی۔ جب موتیابند ہو جانے کی وجہ سے ڈاکٹر صاحب کو دکان بند کر دینی پڑی تو چھوٹے اپنی کوٹھری میں ہی ایک چھوٹا سا مطب کھولنے کا منصوبہ باندھنے لگے۔ رتن لال وید کے یہاں سے آٹھ دس آنے کی جڑی بوٹیاں بھی بندھوا لائے، جنہیں کھوٹ پیس اور کپڑے میں چھان کر سفید شیشیوں میں بھرا اور طاق میں سجا دیا۔ فصلی بخار، سبز پیلے دست، ناک کان سر درد کی حکیمی دوائیں بانٹنے کا اعلان بھی کر دیا۔ پر گلی کے لوگوں کا تعاون نہ ملنے کی وجہ سے انہوں نے اس نیک ارادے کو چھوڑ دیا۔ ساری حکیمی ادویات کو تھوڑا تھوڑا کر کے چورن کی پڑیوں میں ملا کر انہوں نے آخر اپنے پیسے سیدھے کر لیے۔

اس طرح کے نہ جانے کتنے گھریلو دھندے انہوں نے چلائے۔ پیدائشی وشنی ہوتے ہوئے، منکسر المزاج ہونے کی وجہ سے انہیں برہمنتا بھی حاصل کرا دی تھی۔ اسی لیے جب گلی محلے کے لڑکوں نے انہیں پیاؤ پہ بیٹھے دیکھا اور چمک دار کالی پیٹھ پر جنیو دکھائی پڑا، تو وہ دھرمی جذبات سے انجان، محض ان کی ظاہری شباہت کی بنیاد پر انہیں مہاراج پکارنے لگے۔ تبھی سے چھوٹے لال چھوٹے مہاراج ہو گئے۔

جس ولی کے نیچے وہ بیٹھتے تھے، اس پر بھگوان کے فضل سے شہد کی مکھیوں نے چھتا بنا لیا تو وہ ایک دن شام ڈھلے جا کر اسٹیشن کے پاس سے ایک دیہاتی کو پکڑ لائے۔ چھتا آدھے حصے پر طے ہو گیا۔ پر چھوٹے مہاراج شہد کا کیا کرتے۔ چلتے وقت اسے کہہ دیا کہ آدھے دام کل آ جائیں۔ پر مہینہ بھر نکل گیا۔ یہ اس کی جھونپڑی پر تقاضہ کرنے پہنچے۔ نقد پیسے تو ملے نہیں، انہوں نے اچھی خاصی ڈانٹ پلا کر پیسوں کے بدلے میں طوطا اٹھا لیا۔ دیہاتی نے منت کی کہ تینوں طوطے پشتی داموں کے ہیں، اس بار جائے گا تو ان کے لیے بھی پکڑ لائے گا۔ پر چھوٹے نے نہ مانے، دو چار گالیاں سنا دیں، طیش میں بولے ’میرے پیسے کیا حرام کے تھے، وہ بھی تو

پنچکلی میں سے ہی ہیں، لااتال جلدی اس طوطے کو" اور تبھی سے یہ طوطا ان کے پاس ہے، جسے جان کی طرح چپکائے رہتے ہیں۔

شیوراج نے خوشی سے انھیں دیکھا۔ "پالاگے مہاراج" کہہ کر بولا: "ادھر نکل آئیں مہاراج، بہت جگہ ہے"۔

جب وہ پاس آ کر بیٹھ گئے تو اس نے پوچھا: "جھانسی کس کے یہاں گئے تھے؟"

"یہیں ایک بیاہ تھا، اس میں آئے تھے، آ باپ، اپنی کھولیلیں دیکھ، پچھاما کیسا۔ نظر کمزور ہے للا، پر اپنے گلی کوچے کے پلے لوگوں کی تو مہک ہی اور ہوتی ہے۔۔۔" اور وہ دھیرے دھیرے گردن ہلانے لگے۔ انگلیوں کے درمیان کوئی اب بھی مالا رہی تھی اور پنجرے میں بیٹھا 'سنتو' کوئی کے لالچ سے منہ کھولتا، آنکھیں بند کرتا، پر بولتا نہیں تھا۔

"بدن تو ان کا ایک دم لٹک گیا ہے، پہلے سے چوتھائی بھی نہیں رہا۔۔۔" شیوراج نے سوچا۔ اسے کچھ دکھ سا ہو رہا تھا، جب اس نے پچھلی مرتبہ دیکھا تھا، اس وقت کتنے تنے کسے تھے۔ یوں عمر کا تار تو تھا، پر یہ فرق تو بہت ہے۔ بھلا عمر جیسے ہتائے آدمی کو اتنی جلدی بھی توڑ سکتی ہے! گاڑی کی چال سست پڑ گئی۔ چھوٹے مہاراج نے سنتو کے پنجرے کو تھوڑا اوپر اٹھایا۔ اس کی طرف پیار بھری نگاہوں سے نہارتے رہے۔ طوطا کچھ بولا۔ چھوٹے مہاراج کے چہرے پر مسکان دوڑ گئی۔ بڑی شفقت سے پچکارتے ہوئے شیوراج کو بتانے لگے: "اس کا نام سنتو ہے! اکنی سنت، جب بولے تو بانی بولے، ہاں، سنت بانی سیتا رام!" اتنا کہتے کہتے وہ اپنی ہی بات میں ڈوب گئے۔

گاڑی رکی، کوئی چھوٹا سا اسٹیشن تھا۔ چھوٹے مہاراج نے پیٹ پر ہاتھ پھیرا اور سر ہلاتے ہوئے بولے، "دیکھو شبو، کچھ کھانے پینے کا ڈول ہے یہاں؟" مٹھائی والا پاس سے گزرا، شیوراج نے روک لیا۔ چھوٹے مہاراج بولے: "کچھ ٹھیک ٹھاک ہو تو پاؤ، آدھ پاؤ۔۔۔"

مٹھائی لے کر پیسے شیوراج نے دے دیے۔ دونوں ہاتھوں میں دونا پکڑ کر شیوراج کے سامنے کرتے ہوئے وہ بولے: "لو شبو، چکھو تو ذرا، اچھی ہو تو پاؤ بھر اور لے لو"۔

اور اس سے پہلے کہ شیوراج چکھے، انھوں نے خود ہی پٹ سے منہ میں ایک ٹکڑا ڈالتے ہوئے اپنی رائے کا اظہار کر دیا: "بھلو، اچھی بنا ڈالے"۔

شیوراج کو بات بری لگی۔ وہ چپ ہی بیٹھا رہا۔ جھانک کر مٹھائی والے کو بلانے کی کوئی دکھاوٹی کوشش بھی اس نے نہیں کی۔ پر جیسے ہی مٹھائی والا پھر گزرا، ان کی نظر پڑ گئی۔ اسے روکتے ہوئے بولے، ''جی ہاں بھائی، ذرا پاؤ بھر اور دیتا تو'' پھر شیوراج کی طرف مخاطب ہو کر بولے، ''لے لو، بھیا اصل میں بات یہ ہے کہ مجھ سے اب کوئی ایسی ویسی چیز تو کھائی نہیں جاتی، دانت ہی نہیں رہے۔ کھویا دیا تھوڑا آسان رہتا ہے یہاں۔''
یہ کہہ کر انہوں نے اطمینان سے کھانا شروع کر دیا۔

پیسے اس نے پھر دے دیے۔ کھاتے وقت چھوٹے مہاراج کا معصوم سا منہ اور پوپلے جبڑے دیکھ کر اسے رحم آ گیا۔ ان کی جھکی گردن، بار بار پلکوں کا جھپکنا اور ذرا ذرا کر کے کھانا، ان کے ہر عمل اور بدن کی ہر حرکت میں لاچاری تھی۔ انہوں نے ایک ٹکڑا پنجرے میں ڈال دیا۔ طوطے نے کھا لیا۔ پچکارتے ہوئے انہوں نے پھر ایک ٹکڑا ڈال دیا۔ وہ خود کھاتے رہے اور سنتو کو کھلاتے رہے۔ پھر بات چل نکلی اور اسی دوران میں ان کا اسٹیشن بھی آ گیا۔

اسٹیشن سے باہر آنے پر شیوراج اور چھوٹے مہاراج ایک ہی اکے میں بیٹھ گئے۔ دو سواریاں اور ہو گئیں۔ اکا چلا تو ہچکولا سا لگا۔ چھوٹے مہاراج اپنے طوطے کے پنجرے کو جھرے سے باہر لٹکائے کسی طرح بیٹھے رہے۔ اسپتال کے پاس وہ اکے سے اتر پڑے۔ سنتو کا پنجرا ادھڑی پر رکھ دیا اور جھولے میں سے کچھ نکالتے ہوئے کہنے لگے، ''میں یہیں اتر جاتا ہوں، بچی کو دیا کا حال چال بتا کر کوٹھری پر آؤں گا۔ ہاں، تم سے ایک کام ہے۔ یہ ایک کپڑا ہے سلک کا، وہیں شادی میں ملا تھا۔ میرے تو بھلا کیا کام آئے گا، تم اپنے کام میں لے آنا!''
بات ختم کرتے کرتے انہوں نے وہ کپڑا جھولے سے نکال کر شیوراج کی گود میں رکھ دیا۔

شیوراج نے لینے سے انکار کر دیا۔ پر وہ نہیں مانے۔ شیوراج بھی نہیں مانا تو بہت جھنجھلا کر کپڑا اکے میں پھینک کر سنتو کا پنجرا، جھولا اور سوٹا لے کر بڑبڑاتے چل دیے، ''ارے پوچھو میرے کسی کام کا ہوتا، ایک بات بھی ہے۔ زندگی بھر میں ایک چیز دی، اس سے بھی انکار، سب وقت کی باتیں ہیں، رحم دکھاتے ہیں مجھ پر، تیرے باپ ہوتے تو ابھی اسی بات پر کھنچ جاتی ان سے'' پھر مڑ کر اونچے سُر میں بولے، ''پیسے نہیں ہیں میرے پاس، اکے والے کو دے دینا'' اور وہ زنانہ اسپتال کے پھاٹک میں گم ہو گئے۔

دوسرے دن سویرے چھوٹے مہاراج اپنی کوٹھری میں دکھائی دیے۔ ڈیوڑھی پر بیٹھے بیٹھے کراہ رہے تھے۔ کبھی کبھی بری طرح سے کھانس اٹھتے۔ سانس کا دورہ پڑ گیا تھا۔ گلی سے شیوراج نکلا تو پچھلے دن والی بات

کی وجہ سے اس کی ہمت کچھ کہنے کی نہیں پڑی۔ سوچا کترا کر نکل جائے، پر پیر ٹھٹھک رہے تھے۔ تبھی کانپتے کانپتے چھوٹے مہاراج بولے: "ارے شیو!" پھر کراہ کر، رک رک کر کہنے لگے، "دورہ پڑ گیا ہے، کل رات سے، جی ہاں، اب کون دیکھے سنتو کو۔ بڑی خراب عادت ہے اس کی، گردن سلاخ سے باہر کر لیتا ہے۔ رات بھر بلی چکر کاٹتی رہی، بیٹا، پل بھر کو پلک نہیں لگی۔ اپنے ہوش حواس ٹھیک نہیں تو کون رکھوالی کرے اس کی، اپنے گھر رکھ لو، بے فکر ہو جاؤں۔"

اتنا کہہ کر بری طرح ہانپنے لگے۔ گلے میں بلغم بھر آیا تو اوندھے ہو کر لیٹ رہے۔ پیٹھ بری طرح اٹھ بیٹھ رہی تھی۔ شیوراج 'اچھا' کہہ کر پنجرہ اٹھا کر چلنے لگا، طوطے کو ایک بار پوری آنکھ کھول کر انہوں نے دیکھا۔ ان کی گدلی گدلی آنکھوں میں ایک عجیب جدائی کا درد تھا۔ جیسے کسی بوڑھے نے اپنی بیٹی رخصت کر دی ہو۔ سر نیچا کر کے انہوں نے ایک گہری سانس کھینچی، جیسے بہت بھاری قرض سے فارغ ہو گئے ہوں۔

تین چار دن ہو گئے تھے۔ چھوٹے مہاراج کی حالت خراب ہوتی جا رہی تھی۔ اکیلے کوٹھری میں پڑے رہتے۔ کوئی پاس بیٹھنے والا بھی نہیں تھا۔

چوتھے دن حالت کچھ ٹھیک نظر آئی۔ سرک کر ڈیوڑھی تک آئے۔ گھٹنوں پر کہنیاں رکھے اور ہتھیلیوں سے سر کو سیدھا کیے کچھ ٹھیک سے بیٹھے تھے۔ کبھی کراہ اٹھتے، دھانس لگتی تو کھانسنے لگتے۔ پر ان کے چہرے پر گہری غمگین پرچھائیں تھی، جیسے کسی بھاری غم میں ڈوبے ہوں۔ ان کی آنکھوں میں کچھ ایسا احساس تھا، جیسے کسی نے انہیں گہرا دھوکہ دیا ہو، ان کے کانوں میں بار بار سنتو کی وہ آواز باز گشت بن کر آ رہی تھی، جو انہوں نے دوپہر میں سنی تھی۔

دوپہر سنتو کے چلانے کی آواز جب شیوراج کے مکان سے سنائی دی تو وہ گھبرا گئے تھے کہ کہیں بلی کی گھات تو نہیں لگ گئی۔ بڑے پریشان رہے، پر اٹھنا تو بس میں نہیں تھا۔ شیوراج کے گھر کی طرف بہت دیر آس لگائے رہے کہ کوئی نکلے تو پتہ چلے۔ کافی دیر بعد منا طوطے کے دو تین سبز ہرے پروں کا تاج بنائے ماتھے سے باندھے، دو تین بچوں کے ساتھ کھیلتا نظر آیا، دیکھتے ہی یقین ہو گیا۔ سنتو کی پونچھ کے لمبے لمبے پنکھ! کسی طرح بلا کر پوچھا تو پتہ چلا کہ منا کو بادشاہ بننا تھا، سو اس نے سنتو کی دم پکڑ لی۔ بات کی بات میں دو تین پنکھ کھنچ آئے۔

چھوٹے مہاراج کا جیسے سارا اعتماد اٹھ گیا۔ یہ لڑکا تو اسے مار ڈالے گا! اس وقت طبیعت کچھ ٹھیک معلوم

ہوئی، بڑی مشکل سے انھوں نے اپنا ڈنڈا پکڑا، ہلتے کانپتے شیوراج کے مکان پر پہنچے اور اپنا طوطا واپس مانگ لائے۔ کوٹھری میں آکر اس کی ننھی بچی پونچھ دیکھتے رہے، پر منہ سے کچھ بولے نہیں۔ سنتو کو پکارا تک نہیں۔

شام ہو آئی تھی۔ چوراہے پر لالٹین جل گئی تھی۔ پوری گلی میں اداس اندھیرا ابھرتا جا رہا تھا۔ انھوں نے سنتو کے پنجرے کو اندر رکھ کر کوٹھری کے دروازے بھیڑ لیے اور پھر نہیں نکلے۔ اندر کچھ دیر تک کھٹ پٹ کرتے رہے، پھر رات بھر کوئی آواز نہیں آئی۔

سویرے شیوراج ادھر سے نکلا تو کوٹھری کی طرف نگاہ ڈالی۔

دروازے اسی طرح بھڑے تھے۔ اس نے دھیرے سے کھول کر جھانکا، دیکھا مہاراج سو رہے تھے۔ چپ چاپ دھیرے سے دروازہ بند کرنے لگا تو گلی کے رام نرائن بول پڑے، "کیوں، آج نہیں اٹھے۔

مہاراج ابھی تک؟"

اور اتنا کہتے کہتے انھوں نے پورے دروازے کھول دیے۔ دونوں نے غور سے دیکھا، طوطے کا پنجرا سرہانے رکھا تھا، جس پر کپڑا اڑھا تھا کہ کہیں بلی کی گھات نہ لگ جائے، مگر چھونے مہاراج کا پنجرا خالی پڑا تھا، پنچھی اڑ گیا تھا۔

☆☆☆☆

اکتاویو پاز

میکسیکن ادب سے ترجمہ: ضیاالمصطفیٰ ترک

روانی

اگر تم فرسِ زرد ہو
تو میں خون میں غرقاب راستہ ہوں
اگر تم پہلے پہل کی برف ہو
تو میں وہ ہوں جو سانجھ سویرے آتش دان روشن کرتا ہے
اگر تم برجِ شب ہو
تو میں تمہارے ذہن میں گڑی ہوئی میخ ہوں، جو دھک رہی ہے
اگر تم سوچ صبح ہو
تو میں پہلے پرندے کی پکارتی آواز ہوں
اگر تم ہاتھوں بھری ٹوکری ہو
تو میں سورج کا چاقو ہوں
اگر تم قربان گاہ کا مقدس پتھر ہو
تو میں ناپاک ہاتھ ہوں
اگر تم خوابیدہ زمین ہو
تو میں عصائے سبز ہوں
اگر تم ہوا کی اُچھال ہو
تو میں وہ آگ ہوں، جس کی تدفین ہو چکی
اگر تم پانی کا چشمہ ہو

تو میں خودرَو سبزہ ہوں، کائی زدہ اور پیاسا
اگر تم بادلوں بھرا جنگل زار ہو
تو میں وہ کلہاڑا ہوں جو اسے کاٹ دیا کرتا ہے
اگر تم شہر ہو غیر مقدس اور رد و انکار سے وابستہ
تو میں بارش ہوں تزکیہ و تقدیس کی
اگر تم زرد کوہسار ہو
تو میں کائی سے بلند ہوتا ہوا کیف سرخ ہوں
اگر تم ابھرتا ہوا سورج ہو
تو میں خون میں غرقاب راستہ ہوں

☆☆☆☆

اکتاویو پاز
میکسیکن ادب سے ترجمہ: ضیاالمصطفیٰ ترک

بالکونی

چاند اور بے حرکت
اس رات کے وسط میں
صدیوں کے ساتھ ڈھلتی ہوئی، پگھلتی، منتشر ہوتی ہوئی
میلوں سے تھکے ہوئے
خوب قرار پا چکے ہوئے، کسی نظریے کی طرح
روشنی اور تب و تاب کے عین درمیان
دہلی: دو طویل مصوتے، بے خوابی اور ریگ خوابیدہ میں گھرے ہوئے
میں جنھیں آہستگی سے پکارتا ہوں
اور کہیں کوئی حرکت نہیں ہوتی
یہ دورانیہ بڑھتا چلا جاتا ہے، دھیرے دھیرے کھنچتے ہوئے
ایک گرم دن ہے
اور لڑکھڑا دینے والا مد و جزر
میں سنتا ہوں جھکے ہوئے آسمان کی لرزیدگی
ان غنودہ میدانوں پر
لوگوں کا جمِ غفیر، اشتعال انگیز اجتماعات
بادل، کیڑے مکوڑوں سے بھرے ہوئے
اور ہموار کردہ

ابہام اور امتناع پر ٹکی ہجوم
کل ان سب کو کام مل جائیں گے، یہ بھی اٹھیں گے اور گھروں میں بدل جائیں گے
کل یہ بھی درختوں میں تبدیل ہو جائیں گے
کہیں کوئی حرکت نہیں ہوتی
طویل تر ہوتی ہوئی یہ ساعت
اور میں مزید اکیلا ہوتا جاتا ہوا
محنتوں سے تھکے ہوئے
اس گرداب کے عین وسط میں
اگر میں اپنا ہاتھ پھیلاؤں
(تو لگتا ہے جیسے) یہ ہوا ایک سنگی بدن ہے
ایک متنوع اور مسلسل بولتی ہوئی ایک بے چہرہ ہستی
بالکونی پر جھکے ہوئے
میں دیکھتا ہوں
جب کہ ایک چینی شاعر کا کہنا ہے
"بالکونی پر سے کبھی جھک کر نہیں دیکھنا چاہیے، خصوصاً، جب تم اکیلے ہو"
نہیں، یہ اونچائی نہیں، نہ ہی رات ہے نہ چاند
یہ ایسی لامحدود پہنائیاں بھی نہیں جنھیں پایا نہ جا سکے
محض حافظہ اور یادداشتیں، چکرا دینے والی
یہ سب کچھ جو میں دیکھتا ہوں
یہ کائنات،
سبھی اس کے بھید بھاؤ ہیں
سوائے اس کے کچھ بھی نہیں
سبھی تو ذہنوں کی گھمن گھیریاں ہیں

ایام کا گردباد ہے
”تہذیبِ استخواں، سفید دوپہر کا درشت
وہ جزیرہ، جس کی شیروں جیسی رنگت والی اونچائیوں پر
میں نے اصل زندگی دیکھی، ایک لمحے کے لیے
جس نے موت کا چہرہ پہنا ہوا تھا
عین مین وہی چہرہ، جو اس چمکتے ہوئے سمندر میں تحلیل ہو چکا ہے“
جو کچھ تم جی چکے ہو، بسر کر چکے ہو
آج اس کی نفی کر دو گے
تم وہاں نہیں ہو، یہاں ہو
یہاں جہاں میں ہوں، اپنی ابتدا میں
میں اپنا انکار نہیں کرتا، اقرار کرتا ہوں خود کو
بالکونی پر جھکے ہوئے
میں دیکھتا ہوں
مہیب بادلوں کو اور چاند کی ایک ٹکڑی کو
وہ سب جو یہاں سے دیکھا جا سکتا ہے
لوگوں کے گھر، جو حقیقی انعام کی صورت ہیں
جنھیں فتح کر لیا ہے اس ساعت نے
اور وہ سب کچھ جو یہاں سے دیکھا نہیں جا سکتا
یہاں، یہ میرے سامنے پھیلا ہوا افق
اگر یہی ابتدا ہے
تو یہ میرے سبب نہیں ہوئی
میں اس کے سبب ہوا ہوں، اور اسی میں ہوتا ہے میرا اختتام بھی
بالکونی پر جھکے ہوئے

میں دیکھتا ہوں

یہ فاصلہ جو بہت معمولی سا ہے، بالکل قریب کا

پتہ نہیں اسے کیا کہنا چاہیے

پر میں اسے اپنی سوچوں سے چھو لیا کرتا ہوں

رات کے غبار گزاروں میں

یہ شہر ایسے ہے جیسے کوئی (قدیم) جہاز، اپنی شکست و ریخت سے دوچار

سفید روشنیاں، نیلی پیلی

گاڑی کی اچانک پڑنے والی ہیڈ لائٹس تو ہین آمیز دیواریں

اور (ہر طرف پھیلی ہوئی) یہ لوگوں کے باعث آزار خستہ

یہ انسانوں اور جانوروں کے ریزہ خولوں کے غول، باہم مجتمع اور مدغم

اور ان کے بنے ہوئے خوابوں کی خیالی سرمئی بیلیں، بیر بہوٹیاں

پرانی دہلی، تیز اور چبھتی ہوئی سڑاند میں بسی ہوئی دہلی

تنگ گلیاں، چھوٹے چھوٹے احاطے اور مسجدیں

کسی مضطرب مردہ جسم کی طرح

کسی مدفون باغ کی طرح

صدیوں تک یہاں مٹی برستی رہی، گرد پڑتی رہی

یہی گرد و غبار تمہارا پردہ ہے

اور یہی ٹوٹی ہوئی اینٹ، تمہارا تکیہ

ایک پیپل کے پتے پر

تم اپنے خداؤں کا بچا کھچا کھاتے ہو

تمہارے مندر، روگیوں کے قحبہ خانے ہیں

چیونٹیوں سے ڈھکے ہوئے تم اور تمہارے بدن

لوگ، راندہ کیے ہوئے اور ٹھکرائے گئے لوگ

تنگی اہرام، مسمار کردہ

سرتاپا برہنہ ہو تم

کسی مثلہ کی گئی لاش کی طرح

نچوڑ لیے گئے وہ زیور اور کپڑے، جن میں تمھیں کفنایا گیا تھا

تمھیں نقشوں سے ڈھانپا گیا

تمھارا سارا بدن گویا کسی تحریر کی صورت یاد تھا، یاد ہے؟؟!!

بازیافت کروان لفظوں کی

تم خوبصورت ہو

تمھیں پتہ ہے

کیسے بات کرتا ہے، گیت گاتا ہے، رقص کرتا ہے

دہلی،

وہ مینار، زمینوں میں بوئے گئے

وہ صوتے، جنھیں میں آہستگی سے پکارتا ہوں

بالکونی پر جھکے ہوئے

میں دیکھتا ہوں

مینوں سے اُلجھے ہوئے

زمین پر نہیں، اس کی چکرا دینے والی کیفیت کے ساتھ

روشنی اور تب و تاب کے عین درمیان

میں وہاں تھا

پتہ نہیں، کہاں تھا

میں یہاں ہوں

پتہ نہیں، کہاں ہوں

یہ زمین تو نہیں

وقت مجھے تھامے ہوئے ہے، اپنے خالی ہاتھوں میں
رات اور چاند
بادلوں کا حرکت کرنا، درختوں کا ڈگمگانا
ہوا میں (کچھ ہے)
لامحدود اور تشدد
جاگ اٹھتا ہوا خوفناک گرد و غبار
ہوائی اڈے پر روشنیاں جل رہی ہیں
لال قلعے سے بلند ہوتا ہوا گیت، ایک گنگناہٹ
فاصلے
ایک یاتری کے اٹھتے ہوئے قدموں پر گونجتی ہوئی خانہ بدوشوں کی دھن
لفظوں کے اس ناتواں پل پر
یہی ساعت جو مجھے لیے جاتی ہے
وقت، حلول و تجسیم کا خواہاں ہے
اور میں،
اپنے آپ سے گزر کر
دور کہیں
اپنی آمد کا منتظر ہوں

☆☆☆☆

ارنسٹ ہیمنگوے

امریکی ادب سے ترجمہ: احمد فرہاد

پُل پر معلق بوڑھا

دھاتی کناروں والے چشموں اور دھول سے اَٹے ملبوس میں ایک بوڑھا سڑک کنارے بیٹھا تھا۔ گاڑیاں، ٹرک، مرد و زن اور بچے دریا پر بنے کشتوں پل کو عبور کر رہے تھے۔ پل کے ڈھلوانی سرے پر فوجی لڑکھڑاتی خچر گاڑیوں کے پہیوں کو دھکیلنے میں مصروف تھے۔ ٹرک آتے اور سب کچھ پیچھے چھوڑتے ہوئے نکل جاتے جبکہ کسان ان کے ساتھ ساتھ ٹخنوں ٹخنوں گرد میں مشکل سے چلتے جا رہے تھے۔ لیکن بوڑھا وہیں بے سدھ پڑا رہا جو تھکاوٹ کے مارے مزید پیش قدمی سے قاصر تھا۔ میرا کام تھا کہ میں پل عبور کروں، اگلے مورچوں کی کھوج لگاؤں اور یہ جائزہ لوں کہ دشمن کتنی پیش قدمی کر چکا ہے۔ میں اپنا کام انجام دے کر واپس پلٹا جہاں اب بس چند گاڑیاں اور کچھ پیدل لوگ ہی باقی رہ گئے تھے۔ لیکن بوڑھا ابھی تک وہیں تھا۔ تم کہاں سے آئے ہو؟ میں نے اس سے پوچھا۔ سین کارلوس۔ اس نے جواب دیا اور مسکرایا۔ یہ اس کا آبائی قصبہ تھا لہٰذا اس کا نام لینے سے اسے خوشی محسوس ہوئی اور وہ مسکرایا۔ میں جانوروں کی دیکھ بھال میں لگا تھا، اس نے وضاحت کی۔

"اوہ" میں کچھ زیادہ نہ سمجھتے ہوئے بولا۔

"ہاں۔ تم جانتے ہو میں پیچھے رہ گیا تھا۔ جانوروں کی دیکھ بھال کے لیے۔ میں سین کارلوس چھوڑنے والا آخری آدمی تھا"۔ وہ گلہ بان لگتا تھا اور نہ ہی چرواہا۔ میں نے اس کے گرد آلود کپڑوں، دھول میں اَٹے بھورے چہرے اور دھاتی کناروں والے چشمے پر نظر ڈالتے ہوئے پوچھا: "کیسے جانور تھے وہ؟"

"مختلف قسم کے"۔۔۔ اس نے جواب دیا اور سر ہلاتے ہوئے بولا: "مجھے انہیں چھوڑ کے آنا پڑا۔"

میری نظریں پل اور افریقی مائل ملک ایبرو ڈیلٹا پر تھیں۔ میں سوچ رہا تھا کہ دشمن کو یہاں پہنچنے میں کتنی دیر رہ گئی تھی، مجھے پہلی بار کچھ ایسا شور سنائی دے رہا تھا جو کسی بھی پر اسرار واقعے کا پیش خیمہ ہوتے ہے لیکن

بوڑھا ابھی تک وہیں بیٹھا تھا۔

"کیسے جانور تھے وہ؟" میں نے ایک بار پھر پوچھا۔

"مجموعی طور پر تین" اس نے وضاحت کی۔ "ان میں بکریاں تھیں، ایک بلی اور کبوتروں کے چار جوڑے۔"

"اور تمہیں ان سب کو چھوڑ کے آنا پڑا؟"

"ہاں۔۔۔ بمباری کی وجہ سے۔۔۔ فوج نے مجھے چلے جانے کا کہا تھا۔"

"اور تمہارا کوئی خاندان نہیں کیا؟" میں نے دور پل کے آخری سرے پر نظر ڈالتے ہوئے کہا، جہاں اب بہت کم گاڑیاں ڈھلوانی کنارے کی سمت رواں دواں تھیں۔

"نہیں۔۔۔ صرف جانور۔۔۔ جن سے متعلق میں بتا چکا ہوں۔۔۔ بلی تو یقیناً ٹھیک ہو گی۔۔۔ ایک بلی اپنی دیکھ بھال کر سکتی ہے۔۔۔ لیکن دوسرے جانوروں کا کیا بنا ہو گا؟۔۔۔ میں کچھ نہیں کہہ سکتا۔"

"تمہارا سیاسی نظریہ کیا ہے۔"

"کوئی نہیں۔ میری عمر چھہتر برس ہے۔ میں بارہ کلومیٹر چل کر آیا ہوں اور میرا خیال ہے کہ میں مزید آگے نہیں جا سکتا۔"

"لیکن یہ ٹھہرنے کے لیے مناسب جگہ نہیں ہے۔" میں نے کہا۔ "اگر تم ہمت کرو تو آگے سڑک پر ٹرک موجود ہیں، جہاں سے راستہ ٹورٹوسا کی جانب نکلتا ہے۔"

"میں کچھ دیر انتظار کے بعد نکلوں گا۔۔۔ یہ ٹرک کس طرف کو جاتے ہیں۔" اس نے پوچھا۔

"بارسلونا کی جانب۔"

میں نے بتایا۔

"وہاں میں کسی کو بھی نہیں جانتا۔۔۔ لیکن تمہارا بہت شکریہ۔۔۔ ایک بار پھر تمہارا شکریہ۔"

اس نے تھکاوٹ اور خالی پن سے میری جانب دیکھا اور یوں بولا جیسے کسی کے ساتھ اپنا دکھ بانٹ رہا ہو۔ "مجھے یقین ہے بلی بالکل خیریت سے ہو گی۔۔۔ اس کے بارے میں زیادہ فکر کی ضرورت نہیں۔۔۔ لیکن باقی۔۔۔ باقی جانوروں کے بارے میں تمہارا کیا خیال ہے؟ کیا تم سوچتے ہو کہ وہ اس ساری صورت حال سے بچ نکلیں گے؟"

"کیوں نہیں" میں نے دور کنارے کی جانب دیکھتے ہوئے کہا جہاں اب کوئی بھی گاڑی باقی نہیں تھی۔

"لیکن وہ بمباری میں کیا کریں گے۔۔۔کہ جب مجھے بمباری کے خوف سے قصبہ چھوڑنے کا کہہ دیا گیا۔۔۔"

"کیا تم نے کبوتروں کا پنجرہ کھول دیا تھا؟" میں نے پوچھا۔

"ہاں۔"

"پھر وہ اڑ جائیں گے۔"

"ہاں یقیناً وہ اڑ جائیں گے۔لیکن باقی۔۔۔بہتر ہے کہ میں ان کے بارے میں نہ سوچوں۔" اس نے کہا۔

"اگر تم یہیں پڑے رہے تو میں چلا جاؤں گا۔اب اٹھو اور چلنے کی کوشش کرو۔" میں نے خواہش کا اظہار کیا۔

"شکریہ۔"

اس نے شکریہ ادا کیا اور پیروں پر کھڑا ہوا۔لیکن پھر جھولتے ہوئے پیچھے کی سمت گرد میں بیٹھ گیا۔

"میں تو بس جانوروں کی دیکھ بھال کر رہا تھا۔"

وہ بجھے ہوئے انداز میں بولا۔۔لیکن مجھ سے نہیں۔

میں اس کے لیے کچھ نہیں کر سکتا تھا۔یہ ایسٹر کا اتوار تھا اور فازی ایبرو کی جانب پیش قدمی کر رہے تھے۔

اس بوڑھے کی زندگی میں واحد خوش بختی یہ تھی کہ بلیاں اپنا خیال خود رکھنا جانتی تھیں اور اس سرمئی روز مطلع ابر آلود اور بادل کم بلند ہونے کے باعث نازیوں کے جہاز ابھی تک سروں پر نہیں پہنچے تھے۔

☆☆☆☆

شیخ ایاز

سندھی سے ترجمہ: بشیر عنوان

یہ پھول

خبردار
اُس گُلِ لالہ کو مت توڑنا!
یہ غالب کی
گردن کے مانند
مستی میں
جھوم رہا ہے
اور ہوا
اُس کی ہر غزل پر
ناچ رہی ہے
یہ تحفہ کا
موتیا
جو امیر خسرو کی
یاد دلا رہا ہے
اسی ٹہنی پر اچھا لگتا ہے
جس پر کھلا ہے
اور چاند اس کو
نوزائندہ

بچے کے رخسار کی طرح
چمک دے رہا ہے
پھول تر و تازہ کر!

ان جیسا
خوب صورت شخص
کوئی بھی
اس عالمِ تخلیق میں نہیں ہے
تخلیق
جو اپنی انتہا پر جا کر کی گئی ہے
جو انسان کو سحر زدہ کر دیتی ہے
اور جس کا حسن و جمال
سطحِ زمین سے ستاروں تک
ہمیشہ دھڑکتا رہے گا

☆☆☆☆

مصطفیٰ ارباب

سندھی سے ترجمہ: حیدر سولنگی

تم بولتی رہو

تم بولتے وقت
مجھے اچھی لگتی ہو
میرے کان
صرف تمہاری آواز سننا چاہتے ہیں
میں
تمہاری باتوں سے
خواب بُنتا ہوں
تمہارے الفاظ
میرے خون میں گردش کرتے ہیں
خوبصورت لڑکی!
تم
میرے دل پہ پاؤں رکھ کر
بولتی رہو

☆☆☆☆

شبنم گل

سندھی سے ترجمہ: ابرار ابڑو

خاموشی

اپنی سوچیں
اپنے احساسات
جذبات اور سارے خواب
کب کے
چپ کی چادر
اوڑھ کر
ڈسٹ بن میں
پھینک دیے ہیں
تب سے
آنکھیں بنی ہیں
آرسی
اور چہرہ بھی لگتا ہے
کھلی ہوئی کتاب کی
خاموشی کو بھی جیسے
زبان مل گئی ہو

☆☆☆☆

پشپا ولبھ

سندھی سے ترجمہ: ابرار ابڑو

تمہارے خواب

تمہارے خواب
نہ جانے کون سی گلیوں میں رہتے ہیں
پورا دن دیکھنا چاہوں
پھر بھی دیکھ نہیں سکتی
کہاں دھرتے ہیں
تمہارے خواب؟
اور پورے دن کے انتظار کے بعد
جب میں تھکن سے چور
ہو کے سو جاتی ہوں
تو دروازے میں ہاتھ ڈال کر
کنڈا کھول کر
خاموشی سے
میری بغل میں
آ کر
سو جاتے ہیں
تمہارے خواب

☆☆☆☆

سلطان باہو

پنجابی سے ترجمہ: اسد عباس خان

بیت

مرشد مجھ کو حج کے کا رحمت کا دروازہ ہُو
کروں طواف اسی کے قبلے، روز کروں حج تازہ ہُو

کن جیکوں سُنا تو دیکھا، مرشد کا دروازہ ہُو
مرشد میں حیاتی باہو، وہی خضر اور خواجہ ہُو

☆☆☆☆

شاہ حسین

پنجابی سے ترجمہ: اسد عباس خان

کافی

عالم فاضل بھی سمجھائیں، دانشور بھی تو سمجھائیں
عشق نہ لاگے راہ کے ساتھ، دل لگا ہے بے پرواہ کے ساتھ

دریا پار ہے صاحب بیٹھا، وعدے پہ ہر صورت جانا
منت کروں ملاح کے ساتھ، دل لگا ہے بے پرواہ کے ساتھ

کہے حسین فقیر بے چارہ، چھوڑ کے دنیا اک دن جانا
آخر کام اللہ کے ساتھ، دل لگا ہے بے پرواہ کے ساتھ

☆☆☆☆

وزیر آغا

پنجابی سے ترجمہ: زاہد حسن

اوس

بادل بن ہوا
کس کام کی
دیے بنا دیوالی
راجھن بنا، بیلے ویران
ہیر بنا ہریالی
بنا، آنسو آنکھ، ہرنی کی
بے مخملک پیار سے خالی
چاہے، کتنی سوہنی کالی!
صبح سویرے
اوس نے دیکھا
چہرہ اداس اس گل کا
دیکھ کے چہرہ روئی
روتے روتے اوس بے چاری
بولی، پھر اک بار
ہمارے بنا تو نے اے رت!
کیسے اداس رات گزاری

☆☆☆☆

حنیف باوا

پنجابی سے ترجمہ: حنیف باوا

دو پل میٹھے

آج بڑا خوشگوار دن تھا۔ آسمان پر کالے کالے بادل تیر رہے تھے۔ گرمی کی شدت میں بہت حد تک کمی ہوگئی تھی۔ چھوٹی چھوٹی بوندوں کی بارش پھوار کی صورت میں برس رہی تھی جو دن کی خوبصورتی میں اضافہ کر رہی تھی۔

صبح کا وقت تھا جب میں جھنگ شہر کے تانگوں والے اڈے پر اومنی بس سے اُترا تھا۔ وہ بھی میرے ساتھ ہی اس بس سے باہر آ گئی۔ ہم دونوں میونسپل کمیٹی کے پرائمری سکولوں میں پڑھا رہے تھے۔ میں لڑکوں والے، وہ لڑکیوں کے سکول کی استانی تھی۔

ہم ایک دوسرے سے شناسا نہیں تھے۔ میں نئے شہر کے انصاری محلے سے آتا تھا اور وہ سکھیانے شہر کے شہید چوک سے سوار ہوتی تھی۔ یہ اتفاق تھا یا وقت کی مجبوری کہ ہم تقریباً ہر روز ایک ہی بس میں سفر کرتے تھے۔

بادل مزید گہرے ہو چکے تھے۔ چھوٹی چھوٹی بوندوں میں اور تیزی آ گئی تھی

بس سے اتر کر وہ جلدی سے اڈے کی ٹین کی چھت کے نیچے آ کر کھڑی ہوگئی تھی۔ میں بھی اُس سے کچھ فاصلے پر اُسی ٹین کی چھت کی پناہ میں آ گیا تھا۔ اُس روز میں نے اُسے کافی نزدیک سے دیکھا تھا۔ اُس وقت وہ مجھے بہت خوبصورت لگی تھی۔ گول منہ، تیکھے نقوش، گورا شوخ رنگ۔ مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے اُس کا حُسن میرے اندر اُترتا جا رہا ہو۔ کاش وہ میرے پاس اسی طرح کھڑی رہے پر۔

وہاں کچھ دیر رکنے کے بعد جب اُس نے آسمان کی طرف نگاہ اٹھائی تو اُسے لگا جیسے مینہ کے تھم جانے کا کوئی امکان نہ ہو۔ وہ وہاں سے چل پڑی۔ میں بھی اُس کے پیچھے پیچھے ہو لیا۔

دراصل ہم دونوں کے سکولوں کی طرف ایک ہی راستہ جاتا تھا۔ میرا سکول اُس کے سکول سے آدھا فرلانگ دُور تھا۔

وہ آگے آگے تھی اور میں اُس کے پیچھے۔ میں ہر روز اسی طرح کرتا تھا۔ اگر میں ایسا نہ کرتا تو میں اُس کی

مورنی جیسی چال اور اُس کے بجنے کی چھن کا کیسے مزہ لے سکتا تھا۔

اُس نے آج تک جان بوجھ کر کبھی پیچھے مُڑ کر نہیں دیکھا تھا کہ اُس کے پیچھے آنے والا کون ہے اور کیسا ہے۔ لیکن پھر بھی اپنے اندر اُس کے لیے ایک کشش سی محسوس کر رہی تھی۔ جس نے کہ شاید اُس کے دل کو کبھی نہیں چھیڑا تھا۔ وہ تو بس اپنے آپ میں مست بے دھیان ہو کر قدم اُٹھاتی جاتی۔ اگر کسی لمحے وہ بھولے سے پیچھے مُڑ کر دیکھ بھی لیتی تو ایک پل کے لیے اُس کی نظریں میرے نزدیک کھلتی دکھائی دیتیں اور پھر واپس چلی جاتیں۔ مجھے اُس کا یوں دیکھنا بہت اچھا لگتا تھا۔

باریک پھوار اور ٹھنڈی ہوائیں مل کر موسم کو مزید سہانا بنا رہی تھیں۔ لیکن سڑک پر اُس وقت خال ہی کوئی بندہ دکھائی دے رہا تھا۔ شاید ہر فرد کے لیے یہ خوبصورت موسم اتنی کشش نہ رکھتا ہو جتنا کہ میرے لیے۔ بھلا یہ موسم میرے لیے اس قدر کشش کیوں نہ رکھتا۔ میرے آگے جو تتلی اس سہانے موسم میں بارش میں بھیگتی جا رہی تھی اُس کے انگ انگ کو یہ اُتری پھوار چوم رہی تھی۔

سڑک کی دونوں جانب کی دکانوں میں بیٹھے دکان دار باہر آئے بغیر اس خوشگوار موسم کا مزہ لے رہے تھے۔ خاص کر میرے آگے آگے جانے والی کے جسم کے ساتھ چپکے ہوئے کپڑوں سے جو حسن چھن کر باہر آ رہا تھا اُسے دیکھنے کے لیے ان کی نظریں دور تک اُس کا پیچھا کرتیں تو اُن کے چہروں پر ایک عجیب طرح کی رونق آ جاتی۔ میری نظریں بھی اُس کے اس حسن کو اپنے دل کے کسی کونے میں سنبھال کر رکھ رہی تھیں۔

مینہ اُسی رفتار سے برس رہا تھا۔ موسم کچھ ایسا خوبصورت ہو رہا تھا کہ میرا من چاہنے لگا کہ خدا کرے یہ موسم کبھی ختم نہ ہو۔ ہم دونوں اسی طرح مینہ میں بھیگتے رہیں۔ وہ میرے آگے رہے اور میں اُس کے پیچھے۔

ہم جب ذرا سا اور آگے گئے تو سامنے سڑک کے دائیں جانب شاہ کبیر کا دربار تھا اُس دربار کی کھلی فضا کو دیکھ کر میرے اندر اچانک یہ خواہش جاگ پڑی کہ کیوں نا میں اُسے روک کر کہوں:

”آؤ ذرا اس دربار میں کچھ دیر کے لیے رُک جائیں۔ جب مینہ ذرا ہلکا ہو گا تو چل پڑیں گے۔“

دراصل اُسے روکنے کی اس چاہت کے پیچھے اُسے مینہ سے بچانے کی خواہش نہیں تھی بلکہ میں تو چاہتا تھا کہ وہ اسی طرح بھیگتی رہے اور میں اس کے لباس سے باہر اُمڈتے ہوئے گورے رنگ کو نظر بھر کر تکتا رہوں۔ میں یہ بھی چاہتا تھا کہ اس سنسان مزار کے پُر استھان میں داخل ہو کر کچھ لمحات تک اُس کی قربت سے لطف اندوز ہو سکوں۔ اُس مزار کے چار دیواری میں مجھے جو میسر آتی اس کی اس قربت سے فائدہ اٹھا کر کہوں:

"اس وقت آپ مجھے بہت اچھی لگ رہی ہو...... میرا جی چاہتا ہے کہ آپ میرے پاس اس طرح موجود رہیں۔"

میری ان باتوں کا بے شک وہ کوئی جواب نہ دے۔ بس چہرے پر ہلکی سی مسکان بکھیر کر میری جانب نظریں اٹھا کر دیکھ لے بس۔"

میں اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے قدرے تیز قدم اٹھاتا ہوا اُس کے قریب گیا اُس سے بات کرنا چاہی لیکن میں کون سے تعلق کو مدِ نظر رکھ کر، کون سی امید کا دامن تھام کر اُس سے دو بول بولنے کی جسارت کرتا۔ میرے ہونٹ تو جیسے سل گئے تھے۔ میں ڈپ کی ٹکل مار کر اُسی فاصلے پر آ گیا جہاں میں پہلے تھا۔

بارش قدرے کم ہو گئی تھی لیکن موسم بدستور خوشگوار تھا۔ مجھے یہ موسم بڑا پیارا لگ رہا تھا۔ بھلا ایسا موسم کسے اچھا نہ لگے جس میں ایک دوشیزہ اپنے جوبن کے تمام رنگ گھول رہی ہو لیکن یہ بھی تو ہو سکتا تھا کہ یہ موسم اُس کے لیے کسی مصیبت سے کم نہ ہو۔ اسی لیے وہ اپنی رعنائی کو اپنی چادر سے چھپانے کی کوشش کر رہی تھی لیکن چادر بھی بھیگ کر بذاتِ خود بے بس دکھائی دے رہی تھی۔

اب ہم سڑک کے اُس حصے میں داخل ہو چکے تھے جس میں ایک جانب تمام رہائشی مکان تھے۔ اُن کے دروازے تو ضرور کھلے تھے لیکن ان کے سامنے پردے لٹک رہے تھے۔ وہاں پہنچ کر اُسے لگا جیسے اب اُس کی طرف کوئی نہ دیکھ رہا ہو۔ اسی لیے اب وہ تھوڑا بے فکر ہو کر چل رہی تھی۔ اب اُس نے اپنے بھیگے ہوئے کپڑوں کو ان کے حال پر چھوڑ دیا۔ اب جب دائیں بائیں سے قدرے اُس کی توجہ ہٹی تو اُس نے پیچھے مڑ کر دیکھا۔ پیچھے میں تھا اُس کے روز کے سفر کا ساتھی۔

شاید مجھے دیکھ کر اُس کی چال میں کچھ لڑکھڑاہٹ آ گئی تھی۔ ہو سکتا تھا کہ میری موجودگی کے احساس نے اُسے جھنجھوڑا ہو۔ یہ بھی ہو سکتا تھا کہ اُس کے اندر میرے نزدیک آنے کی خواہش نے سر اٹھایا ہو۔

کچھ اور آگے جا کر اس نے پھر پیچھے کی جانب نظر پھیری۔ میرے من کے اندر اُس کے لیے جو گداز پیدا ہو گیا تھا اس کی اس ایک نظر نے اُس میں اضافہ کر دیا تھا۔

جب ہم نے بیریاں والی گلی کا موڑ مڑ کر نور پورے والے راستے کو اختیار کیا تو دائیں جانب سے ایک جانی پہچانی آواز آئی:

"باؤ جی آ جاؤ۔ بارش رُک لینے دیں پھر چلے جانا۔"

میں نے اُس آواز کی طرف دیکھا تو سامنے میرا ایک دوست اپنے گھر کی دہلیز کے اندر کھڑا تھا اُس کے چہرے پر ایک طنز بھری مسکراہٹ کھل رہی تھی جیسے وہ میرے سامنے کے پردے میں میری ہم سفر سے مخاطب ہو۔

"نہیں یار۔ سکول سے پہلے ہی دیر ہو گئی ہے۔"

اُس کے منہ سے میرا نام سن کر جیسے وہ چھوئی موئی سی ہو گئی تھی۔ شاید وہ اس آواز کے اندر سے جھانکتے اشاروں کو سمجھ گئی تھی۔ یا پھر میرا نام سن کر اس کی چال میں وقتی طور پر تبدیلی آ گئی تھی۔ اُس کی اس چال نے مجھ پر کچھ جادو سا کر دیا تھا۔

یہ میری خواہش تھی یا پھر اس میں کچھ سچائی کا شائبہ بھی، یہ میں نہ جان سکا۔ ہاں اتنی بات ضرور محسوس ہوئی جیسے میرے من کی کھلی کھڑکی سے ایک سدھراز کر اُس کے بدن سے لپٹنے لگی تھی۔

اب ہم اُس کے سکول سے کچھ ہی فاصلے پر تھے۔ اسلم شیشے والے کے گھر سے گزر کر چند قدم کے فاصلے پر اُس کا سکول تھا۔

اُس کے ایک آدھ بار پیچھے مڑ کر دیکھنے اور میرا نام سن کر چھوئی موئی ہو جانے پر مجھے لگا کہ جیسے یہ اُس کی طرف سے میرے لیے کچھ سندیسے ہوں۔ اچانک میرے اندر سے جو یہ سوچ ابھری جس نے مجھے یہ حوصلہ دیا کہ میں اُس سے کوئی بات کروں لیکن کچھ تیز قدم اٹھانے کے بعد پھر خیال آیا کہیں اس سے بات کرنی مہنگی نہ پڑ جائے۔ اُس کی جانب جو قربت کا احساس مجھے ہوا کہیں وہ ختم نہ ہو جائے۔ پھر سے دوریاں پلے نہ پڑ جائیں۔ میرے پاؤں پھر سے سست ہو گئے۔ میرے اور اس کے درمیان جو فاصلے کم ہوئے تھے میری سست روی نے ان فاصلوں کو پھر سے بڑھا دیا۔

اب میں تذبذب میں پڑ گیا اُس کے ساتھ بات کروں یا نہ کروں۔ اُس کے قریب جاؤں یا نہ جاؤں۔

آخر اس تذبذب سے نکل کر میں نے ارادہ کیا کہ چاہے کچھ ہو جائے میں اس کے ہونٹوں کو اپنے دو بولوں کا لمس ضرور دوں گا۔ شاید یہ لمحات پھر کبھی ہاتھ نہ آئیں۔ چنانچہ میرے اور اس کے مابین جو فاصلے حائل ہو گئے تھے میں نے انھیں اپنے تیز قدموں سے ختم کیا اور اس کے نزدیک جا کر میں بڑے ہی نرم لہجے میں کہا:

"آپ بہت زیادہ بھیگ گئی ہیں۔"

اُس کی جانب سے جواب سننے کے لیے میرے دل کی دھڑکن تیز ہو گئی۔ میری یہ بات سن کر وہ جیسے چھوئی موئی سی ہو گئی۔ اس نے ایک لب کے لیے کوئی جواب نہ دیا۔ میں گھبرا سا گیا کہیں کوئی اور چاند نہ چڑھ

جائے۔ میں نے سوچا۔

اچانک اس کے ہونٹ ہلے۔ ایک باریک سی آواز میری سماعت سے ٹکرائی۔ مجھے لگا جیسے کوئی چوڑیاں چھنک پڑی ہوں۔ کوئل نے جیسے اپنے مدھر سُر ہوا میں بکھیرے ہوں۔ جیسے کسی بانسری نے اپنی لے کو فضاؤں کے حوالے کیا ہو

"جی ..... آپ بھی تو ..... میری طرح ہی ....."

اُس کے چہرے پر بکھری شرم و حیا نے بات کو پورا نہ ہونے دیا تھا۔

اتنے میں اُس کا سکول آ گیا۔ پہلے وہ میری جانب دیکھ کر مسکرائی پھر جلدی سے سکول کی دہلیز کو عبور کر گئی۔

وہ مجھے بھیگے ہوئے دیکھ کر مسکرائی تھی یا پھر میرے ساتھ کچھ لگاؤ پیدا ہو گیا تھا۔ کچھ بھی تھا، میں جیسے نشے میں شرابور۔ اُس کی میٹھی آواز کے سحر میں ڈوبا ہوا اپنے سکول کی جانب چل پڑا۔

اس کے بعد وہ مجھے کبھی نظر نہ آئی۔ شاید اُس کا کسی دوسرے سکول میں تبادلہ ہو گیا تھا۔ کچھ بھی تھا لیکن وہ اپنے ادھورے شیریں بول اور دلکش مسکان ہمیشہ کے لیے میرے دل کے ویہڑے میں بو گئی۔

☆☆☆☆

اسرار ڈھورو

پشتو سے ترجمہ: م۔ ر شفق

مصوّر

اے مصوّر
ایک تصویر بناؤ
قلم کے شفق زاروں
تخیل کی بہاروں
کسی کے احساسِ فکر
بھرپور جوانی کے رنگ زاروں کے صدقے
میرے خواب کی تعبیر سجاؤ

……

خمار آلود آنکھوں کے نشے
یا عنابی ہونٹوں کے چھلکتے جام
یا سب رنگ زلفوں کے ریشمیں جھولوں پہ
اپنی الہڑ جوانی کو جھلانا مقصود نہیں
تم میرے خیال کی نظیر لاؤ

……

بھڑکتے شعلوں
گھٹاٹوپ اندھیروں
خون میں تھڑے ہوئے جسموں

لہو لہان جوانیوں اور
جلتے جلتے کوچوں کی تصویر بناؤ
شفق رنگ لہو کے تیز بہاؤ

……

بھڑکی آگ میں لالہ زار بناؤ
دہکتے انگاروں پر بہاروں کے پھول برساؤ
زندگی سے بیزار انسانوں کے لیے
شعلوں میں گلزار سجاؤ
زیردستوں، کچلے ہوئے مظلوم عوام کی
تقدیر سنوارو
اے مصورو! ایک تصویر بناؤ!

☆☆☆☆

عبدالقادر خٹک

پشتو سے ترجمہ: سلطان فریدی

اسی کے دم سے سدا پُر دماغ ہے میرا
بسبب ساقی ہے جو وہ ایاغ ہے میرا

دیا غلامی کا اعزاز داغ جو اُس نے
ہے فخر مجھ کو اسی پر یہ داغ ہے میرا

نہ کام مجھ کو ہے خورشید سے نہ چاند سے ہے
مرا جو غم ہے وہ روشن چراغ ہے میرا

گُلِ امید ہے ہوتا ہمیشہ پژمردہ
سدا بہار تو میدی کا باغ ہے میرا

کروں جو فکر تو ہوتا ہوں میں مزید خفا
کروں نہ فکر فراغت، فراغ ہے میرا

بُرا بُرے کا ہے ہم ساز نیک کا ہے
نہیں کہا کسی بُلبل نے ''زاغ ہے میرا''

وفا کے قول پہ قائم نہیں ہو قادر سے
یہ قول تیرا بھراتا دماغ ہے میرا

☆☆☆☆

صابر علی صابر

پشتو سے ترجمہ: اسد اللہ اسد

امن

سن رہا ہوں پانیوں کا اور ہرے پتوں کا ساز
ایک پل میں ہر طرف رنگوں کی بارش ہو گئی
ہر طرف پُر سحر آوازوں کا
اور نغموں بھری لہروں کا لمبا جال ہے
یہ محبت کی زمیں پر میرا استقبال ہے

☆☆☆☆

شیریں یار یوسف زئی

پشتو سے ترجمہ: اسد اللہ اسد

دریزہ

بچی ہوئی تو باپ بہت خوش لگا مجھے
میں نے کہا بے شکر جہالت نہیں رہی
اس نے کہا کہ صلح کا امکان ہو گیا

……

وقت کی گرد میں نہیں سب کچھ
رخ تاباں ہیں لڑکیاں پشتون
چاند خود پہ نہ اتنا ناز کرے

☆☆☆☆

ڈاکٹر موہن کمار بلوچ

بلوچی سے ترجمہ: ڈاکٹر موہن کمار بلوچ

عجیب سا رشتہ

بیٹی: بیٹی بن کر آئی ہوں ماں باپ کے جیون میں
بسیرا ہوگا کل میرا کسی اور کے آنگن میں
کیوں یہ ریت رب نے بنائی ہوگی
کہتے ہیں آج نہیں تو کل پرائی ہوگی
دے کے جنم پال پوس کر جس نے ہمیں بڑا کیا
اور وقت آیا تو انہی ہاتھوں نے ہمیں وداع کیا
پر پھر بھی اس بندھن میں پیار ملے ضروری تو نہیں
کیوں رشتہ ہمارا اتنا عجیب ہوتا ہے
کیا بس یہی بیٹی کا نصیب ہوتا ہے؟

بابا: بیٹیاں بہت چنچل بہت خوش نما سی ہوتی ہیں
نازک دل رکھتی ہیں معصوم سی ہوتی ہیں
بات بات پر روتی ہیں نادان سی ہوتی ہیں
رحمت سے بھرپور خدا کی رحمت ہوتی ہیں
گھر مہک اٹھتا ہے جب مسکراتی ہیں
عجیب سی تکلیف ہوتی ہے
جب دوسرے گھر جاتی ہیں
کتنا رلا کے جاتی ہیں

☆☆☆☆

حفیظ اللہ گیلانی

سرائیکی سے ترجمہ: عنایت عادل

خزینہ

حق نواز پارک کے قریب دو افراد آٹو رکشہ سے برآمد ہوئے اور ایک دوسرے سے کچھ بات چیت کرنے کے بعد ہلکے آسمانی رنگ کے کپڑوں میں ملبوس شخص پارک کے سامنے ایک بینک کی عمارت میں داخل ہو گیا جب کہ دوسرا سفید ریش آدمی باہر انتظار کرنے لگا۔ اب جس جگہ پر اس بینک کی عالیشان عمارت تعمیر تھی، کچھ عرصہ قبل اسی مقام پر پلازہ سینما تھا جس کے بالکل قریب جھلار سینما کی عمارت ہوا کرتی تھی۔ لیکن اب دونوں ہی سینماؤں کو مسمار کر دیا گیا تھا۔ بینک کے باہر لگی اے ٹی ایم مشین کے سامنے حکومتی امداد حاصل کرنے والے دیہاتیوں کی ایک لمبی قطار لگی ہوئی تھی۔ شور و غوغا اور چیخ چہاڑ کے ساتھ ساتھ کھینچا تانی بھی زوروں پر تھی۔ سفید ریش بزرگ اس قطار کے قریب جا کھڑا ہوا۔ اس کا دل چاہ رہا تھا کہ وہ بھی اس قطار میں جا گھسے اور اپنی باری آنے پر 'ٹکٹ' خرید لے۔ لیکن اس کا دماغ اس کی اس دلی خواہش پر کچھ اس طرح سرزنش کرتا کہ وہ بوڑھا۔۔۔ اپنے آپ پر ہنسنے پر مجبور ہو جاتا۔ اپنے دل اور دماغ کے درمیان، اندر ہی اندر ہوتی اس دھینگا مشتی سے وہ بوڑھا خوب لطف اندوز ہو رہا تھا۔ وہ کبھی اگر قطار کے بالکل قریب پہنچ جاتا تو قطار میں کھڑے لوگ آسمان سر پر اٹھا لیتے۔۔۔ "چاچا۔۔۔ پیچھے چلا جا۔۔۔ آگے گھسنے کی کوشش مت کر، اپنی باری کا انتظار کر۔۔۔"۔ یہ سن کر وہ بوڑھا ہنستا ہوا قطار سے دور جا کر ایسے کھڑا ہو جاتا جیسے کسی سے کچھ لے کر کھا رہا ہو اور یا پھر ہاتھ میں پیالی لیے چائے کی ہلکی ہلکی چسکیاں لے رہا ہو۔ اب قطار میں کھڑے لوگ بھی اس بوڑھے شخص کی ڈرامہ بازیوں کو دیکھ کر ہنسنے لگے تھے لیکن کوئی بھی اس بوڑھے کو قطار میں اپنے سے آگے جگہ دینے کو تیار نہ تھا۔ آخر وہ بوڑھا بینک کے قریب لگے بجلی اور ٹیلی فون کے کھمبوں کے پاس پہنچ گیا جہاں اب بجلی کا ایک ٹرانسفارمر نصب تھا۔ کچھ دیر ان کھمبوں کو غور سے دیکھنے کے بعد وہ بوڑھا مشرق کی جانب کھسک گیا۔ وہ ہر ایک چیز کا جائزہ کچھ اس طرح لے رہا تھا جیسے کوئی دہشت گرد بم نصب کرنے کے لیے کسی موزوں مقام کی تلاش میں ہو۔ اردگرد

کے لوگ کچھ ایسی عجلت اور نفسا نفسی میں غرق تھے کہ کسی کے پاس اس بوڑھے شخص کی حرکات پر توجہ دینے کا وقت نہ تھا۔ چلتے چلتے وہ شمشیر سینما کی مسمار کردہ عمارت کی بچی کچی اینٹوں کے ڈھیر کے قریب پہنچ گیا۔ اسے دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا جیسے اس نے کوئی قیمتی چیز اس جگہ پر رکھ چھوڑی ہو لیکن اب اسے یاد نہ آ رہا ہو کہ اس نے وہ چیز کہاں رکھی تھی۔ کافی دیر ادھر ادھر بھٹکنے کے بعد وہ بوڑھا ایک بار پھر بینک کی جانب آ نکلا۔ کچھ دیر سوچنے کے بعد یہ عجیب الحرکات بوڑھا بینک کے اندر داخل ہو گیا۔ یوٹیلٹی بل جمع کروانے والوں کی ایک لمبی قطار سے گزرنے کے بعد وہ بینک کے ایک بابو ٹائپ اہلکار کے پاس پہنچا اور اس سے بات چیت کرنے لگا۔ کافی دیر مغز ماری کے بعد بابو اسے بینک منیجر کے کمرے میں لے گیا۔ اس نے بینک منیجر کو بتایا کہ یہ بوڑھا شخص بینک میں اپنا اکاؤنٹ کھلوانا چاہتا ہے۔

"تو اس میں پوچھنے والی کون سی بات ہے، کھول دو ہاں ان کا اکاؤنٹ۔۔۔" بینک منیجر نے اسے معمول کا قصہ گردانتے ہوئے کہا۔

"لیکن سر، یہ کچھ عجیب سی باتیں کرتا ہے، آپ خود ہی سن لیں ذرا۔۔" بابو نے معاملہ منیجر کے سر ڈالتے ہوئے کہا

بینک منیجر نے سفید ریش شخص کو کرسی پر بیٹھنے کو کہا اور پوچھا "بزرگو۔۔۔ کتنی رقم سے اکاؤنٹ کھلوانے کا ارادہ ہے؟"۔

"نہیں صاحب۔۔۔ رقم وقم تو میرے پلے کچھ نہیں ہے"۔۔۔ یہ کہتے ہوئے اس بوڑھے شخص نے اپنی قمیص کے پہلو میں لگی جیب سے ایک رومال نکالا جسے اس نے نہ جانے کتنی گانٹھیں ڈال رکھی تھیں۔ "بس یہی ایک پوٹلی ہے، اسے اپنے بینک میں جمع کر لیں" بوڑھے نے وہ رومال بینک منیجر کی میز پر رکھتے ہوئے بات مکمل کی۔

"لیکن اس میں ایسا کیا ہے بزرگو۔۔؟" بینک منیجر نے سوال کیا تو بوڑھا جیسے روہانسا ہو گیا۔ آنکھوں میں امڈ آتی نمی کو ہاتھ سے پونچھتے ہوئے اس نے کچھ کہنے کی کوشش کی لیکن فرطِ جذبات سے الفاظ جیسے اس کے گلے ہی میں پھنسے رہ گئے۔ بینک منیجر نے اس کے لیے پانی کا گلاس منگوایا تو وہ بوڑھا آہستہ آہستہ پانی کے گھونٹ لینے کے ساتھ ساتھ اسی آہستگی کے ساتھ اپنا رومال کھولنے لگا۔۔۔۔

سرما کی ٹھٹھرتی ہوئی شام تھی۔ اکثریت نے اونی سویٹروں، جرسیوں یا گرم کوٹوں سے بدن گرم رکھنے کی سبیل کر رکھی تھی۔ کسی نے گردن میں گرم مفلر تو کسی نے گرم شالوں کا سہارا لے کر خود کو خون جماتی سردی سے

بچانے کا وسیلہ ڈھونڈ رکھا تھا۔ سردیوں میں شام کے وقت سورج کیا ڈھلتا، آدھی رات کا گماں ہونے لگتا۔ اس لیے بازاروں میں لوگوں کا رش کم تو دکانوں کی اکثریت بند ہی ملتی۔ لیکن توپانوالہ گیٹ سے لے کر پلازہ سینما تک سڑک کے دونوں جانب لوگوں کا ایک ہجوم سا دیکھا جا سکتا تھا۔ یوں محسوس ہوتا جیسے شہر کا شہر اس سڑک پر اُمڈ آیا ہو۔ ہر طرف برقی قمقمے رات کے وقت بھی دن کا سا سماں بنائے ہوئے تھے۔ ہوٹلوں پر بھیڑ گنجائش سے زیادہ ہونے کے سبب کیا چارپائیاں، کیا کرسیاں اور کیا لکڑی سے بنے سٹول اور بینچ۔۔ سب لوگوں سے کھچا کھچ بھرے ہوئے تھے جس سے تل دھرنے کو جگہ میسر نہ تھی۔

اختر شاہ نے ایک ہوٹل سے دو چائے کی پیالیاں حاصل کیں اور اپنے دوست اسلم کے ساتھ کھڑے کھڑے ہی چسکیاں لے لے کر چائے ختم کر ڈالی۔ پھر یہ دونوں چلتے چلتے پلازہ سینما کے قریب لگے ٹیلیفون اور بجلی کے کھمبوں کے پاس پہنچ گئے۔ انہی کھمبوں کے سہارے لکڑی کے کچھ پارچے کھڑے کرتے ہوئے شاہنواز نے ایک تھڑا ہوٹل بنا رکھا تھا جہاں اس نے دو چھوٹے لاؤڈ سپیکر بھی لگا دیے تھے جن میں سے اس وقت عزیز میاں قوال کی قوالی "میں شرابی شرابی" بلند آواز میں آس پاس گونجتے دوسرے گانوں سے مقابلہ کیے ہوئے تھی۔ ہر دکان اور ہر چائے کے ہر ہوٹل سے آتی اس وقت کے مقبول فلمی و غیر فلمی گیتوں نغموں کی گھن گرج سے کان پڑی آواز تک سنائی نہ دیتی۔

اختر شاہ بہاولپور کے قریب کے کسی علاقے کا رہنے والا تھا۔ وہ اور اسلم دونوں کچھ عرصہ اکٹھے کالج میں پڑھے تھے جس کی وجہ سے دونوں میں کافی گاڑھی چھنتی تھی۔ اختر شاہ جب بھی ڈیرہ شہر کو آتا، اسلم ہی کے ہاں رہتا اور دونوں مل کر فلم دیکھنے پہنچ جاتے۔ اختر شاہ کی شاہنواز سے واقفیت بس واجبی سی ہی تھی۔ لیکن ہر نئی پرانی فلم پر شاہنواز کا تبصرہ نہایت ہی مستند سمجھا جاتا تھا۔ اختر شاہ نے اس کی ماہرانہ رائے جاننے کی غرض سے سوال داغا "کون سی فلم زیادہ اچھی چل رہی ہے آجکل استاد۔۔؟"۔ اختر شاہ کے سوال کے جواب میں شاہنواز اپنے مخصوص انداز میں ہاتھ نچاتے ہوئے شہر کے مختلف سینما گھروں میں لگی مختلف فلموں کی شان میں قصیدے پڑھنے لگا۔ ہر فلم پر بھرپور ماہرانہ رائے دینے کے بعد شاہنواز نے ایک فلم کو سب سے بہتر قرار دیتے ہوئے اختر شاہ کو اسی دن تو دوسری فلم کو اسے اگلے دن دیکھنے کی صلاح دے ڈالی۔ شاہنواز سے مشورہ لینے کے بعد اختر شاہ نے اپنے دوست اسلم کے ہمراہ قریبی دکان سے سگریٹ خریدی جسے اس نے ایک فلمی ہیرو کے سے انداز میں سلگایا اور پھر اسی فلمی انداز ہی میں کش لگاتا ہوا چلنے لگا۔

نغمہ سینما کی عمارت کافی خوبصورت تھی۔ یہ دونوں بھیڑ کو چیرتے ہوئے سینما کے داخلی دروازے کے قریب لگے فلم کے سائن بورڈ اور اسی فلم کے مختلف مناظر کی تصویری جھلکیاں دیکھنے لگے۔ کھڑکی پر ٹکٹ لینے والوں کی ایک لمبی قطار لگ چکی تھی۔۔۔ جسے دیکھ کر اسلم کہنے لگا "یار اب وقت ضائع مت کرو۔۔ جلدی سے ٹکٹ خریدنے کی کرو"۔ اسلم کی بات سن کر اختر شاہ ہنس دیا اور بولا "یار جب تک یہ تصویریں نہ دیکھوں، فلم کا مزہ ہی نہیں آتا۔ ویسے تو یہ فلم میں پہلے بھی چار مرتبہ دیکھ چکا ہوں لیکن جیسے نشہ سا ہو گیا ہے اس فلم کا۔۔ اب چلو۔۔ وہی فلم دیکھتے ہیں"۔ اسلم اور اختر شاہ پھر سے پلازہ سینما پہنچ گئے۔ اسلم ٹکٹ والی کھڑکی کے آگے لگی قطار میں جا کھڑا ہوا جب کہ اختر شاہ فلم کے پوسٹرز دیکھنے میں منہمک ہو گیا۔ دھکم پیل کے دوران اختر شاہ کا کندھا کسی سے جا ٹکرایا۔۔ اس شخص نے پیچھے مڑ کر دیکھا اور گرجدار آواز میں بولا "اوئے۔۔ بہت ہوا میں لگتے ہو۔۔ ابھی چیر کر رکھ دوں گا"۔ اختر شاہ بھی گرم خون کا حامل نوجوان تھا دوسرے اسے اس بات کا علم بھی نہ تھا کہ اس کے سامنے کوئی اور نہیں، شہر کا نامی گرامی بدمعاش شیر علی کھڑا ہے۔ لہٰذا اس نے بھی کم و بیش اسی انداز میں جواب دیا "چل اوئے ماشی، بہت سے دیکھ رکھے ہیں تمہارے جیسے۔"

کڑ۔۔ کڑ۔۔ کڑ۔۔۔ ایک دم سے فضا کمانی دار چاقو کے کڑاکوں سے گونج اٹھی اور چوڑے پھل والا نوک دار چاقو بجلی کے کوندے کی طرح ہوا میں بلند ہوا۔ شیر علی نے سینے کا نشانہ لے کر پوری قوت سے وار کیا لیکن۔۔۔ اختر شاہ جھک کر خود کو بچاتا ہوا دور جا کھڑا ہوا۔ لیکن چاقو کا اوچھا وار اس کی جرسی اور کوٹ کو چھیدتا ہوا اس کے بازو کو زخمی کر گیا۔ شیر علی نے دوسرے وار کی نیت سے ایک بار پھر چاقو والا ہاتھ ہوا میں بلند کیا۔۔ اسلم جلدی سے قطار سے نکلا اور چیخ کر بولا۔۔

"مت مار شیر علی۔۔ سید بادشاہ ہے"۔

شیر علی کا ہاتھ وہیں فضا ہی میں رک گیا۔ شیر علی کا نام سنتے ہی لوگ پیچھے ہٹ کر دبک کر کھڑے ہو گئے جب کہ پولیس کے دو جوان چائے پینے کے بہانے کھسک گئے۔

"شیر علی کا چاقو ایک مرتبہ کھل جائے تو پھر خون پیئے بغیر بند نہیں ہوا کرتا۔ قسمت اچھی تھی تمہاری سید بادشاہ۔۔ جو شیر علی نے آج تمہاری بات برداشت کر لی۔۔" شیر علی نے اختر شاہ کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالتے ہوئے بات مکمل کی اور اپنا کھلا چاقو قریب کھڑے اپنے ایک دوست کو تھما دیا۔ اختر شاہ اپنے سامنے لمبی گھنی مونچھوں والے شیر علی بدمعاش کو دیکھ کر دہشت سے بت بنا کھڑا تھا۔ اسلم نے اب کی بار اختر شاہ کو بلند

آواز میں مخاطب کیا "شیر علی صاحب کے آگے سے ہٹ جاؤ اختر شاہ۔۔۔۔"

"اختر شاہ۔۔۔" آسمانی رنگ والے کپڑوں میں ملبوس شخص بلند آواز میں پکارتے ہوئے بینک منیجر کے کمرے میں داخل ہوا تو سفید ریش بوڑھے کو جیسے جھرجھری سی آ گئی۔ وہ اپنے بائیں بازو کو دوسرے ہاتھ سے ٹٹولنے لگا۔ اسے محسوس ہوا جیسے چاقو کی نوک سی وقت اس کے بازو میں آ چبھی ہو۔ بینک منیجر کہانی کے مزے میں غرق تھا۔ اسلم ایک بار پھر اختر شاہ کو مخاطب کرتے ہوئے کہنے لگا "یار میں تمھیں بینک کے باہر ڈھونڈ ڈھونڈ کر پاگل ہو گیا ہوں اور تم یہاں چھپے بیٹھے ہو۔۔" اسلم کی بات سنی ان سنی کرتے ہوئے اختر شاہ بینک منیجر سے کہنے لگا۔۔۔

"صاحب جی۔۔ آپ اس وقت جس جگہ بیٹھے ہیں، کم و بیش اسی جگہ پر ہم فلم کے فرسٹ کلاس شو کا ٹکٹ خرید کر بیٹھا کرتے تھے۔ اور اب جس جگہ پر اے ٹی ایم سے پیسے نکلوانے والوں کی قطار لگی ہوئی ہے، مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے میں اس قطار میں کھڑے لوگوں کے ساتھ کھڑا کسی فلم کا ٹکٹ خریدنے کی خاطر۔۔ اپنی باری کا انتظار کر رہا ہوں۔ منیجر صاحب! میں اپنی انہی یادوں کا اکاؤنٹ کھلوانا چاہتا ہوں۔ آپ ہمیں وہ پلازہ سینما تو واپس نہیں دے سکتے، کم از کم ہماری یہ یادیں تو اپنے بینک کی مضبوط دیواروں کے اندر رکھوا کر چھوڑ دیں"۔

ساری بات سننے کے بعد بینک منیجر نے پہلی مرتبہ زبان کھولی۔۔ "بزرگو۔۔ آپ کا یہ خزانہ اس قدر قیمتی ہے کہ دنیا کا کوئی بینک اس سرمائے کی حفاظت کا ذمہ نہیں لے سکتا"۔ اختر شاہ اپنی نمدیدہ آنکھیں پونچھنے لگا اور میز پر دھرے اپنے رومال کو اٹھاتے ہوئے خود بھی اٹھ کھڑا ہوا۔

"بیٹھیں جناب! میں نے آپ کے لیے چائے منگوائی ہے"۔

بینک منیجر کی بات ختم ہونے سے قبل ہی اختر شاہ نے عجیب مسکراہٹ کے ساتھ اس کی جانب دیکھا اور بولا "اللہ تمہارا بھلا کرے صاحب! لیکن میں پلازہ سینما کے مزار پر بنائے جانے والے اس شیش محل میں زیادہ دیر نہیں بیٹھ سکتا۔۔۔ میرا دم گھٹتا ہے"۔

اختر شاہ تیز تیز قدم بھرتا۔۔ یادوں کے مقتل سے باہر آ گیا۔

اے ٹی ایم مشین سے پیسے نکلوانے والوں کی قطار۔۔۔ اب پہلے سے بھی طویل ہو چکی تھی۔

☆☆☆☆

نصیر سرمد

سرائیکی سے ترجمہ: حمزہ حسن شیخ

اندھے نے بین بجائی

میں دھرتی کا ایک قطرہ ہوں
دھرتی ایک وسیع دریا ہے
میں دھرتی کا ایک ذرہ ہوں
دھرتی ایک صحرا ہے
میں دھرتی کا بیٹا ہوں
دھرتی میری ماں ہے

☆☆☆☆

جاوید بخاری

سرائیکی سے ترجمہ: خورشید ربانی

تنہائی

تو میرا ہے
میں تیرا ہوں
جھوٹے خواب خیال
تو ہرجائی
میں ہرجائی
یہ بھی ایک مثال
تنہائی کے پال

☆☆☆☆

امیر الملک مینگل

براہوی سے ترجمہ: خدا بخش شکیب

منزل کی جستجو میں جو انساں نہیں بنا
دنیائے گلستاں کا نگہباں نہیں بنا

یہ ماہتاب ایک یہ گل زمیں بھی ایک
افسوس کہ آپس میں وہ انساں نہیں بنا

ظلمت کی آگ اور یہ پابندیٔ رواج
یہ گلشنِ وفا ہے جو ویراں نہیں بنا

بے حد اُسے منایا، دلاسا دیا بہت
کس خوف سے ترا اب خنداں نہیں بنا

☆☆☆☆

وحید زہیر

براہوی سے ترجمہ: وحید زہیر

لیڈر

کسی بھی بستی کی غربت کا اندازہ وہاں کے پیلے اور خاکستری درخت کے پتوں سے لگایا جا سکتا ہے جو روز اڑتی ہوئی مٹی، دھول سے اپنا قدرتی حُسن کھو چکے ہوں۔ بہروز جس بستی میں پیدا ہوا تھا وہ بھی اپنی غربت کی چغلی ایسے ہی مناظر سے کھا رہا تھا۔ بے در و دیوار ایک کچے سے کمرے پر مشتمل سکول، بوسیدہ اور پھٹے پرانے کپڑوں میں ملبوس استاد، دوران پڑھائی لوگوں، بکریوں اور دنبوں کی آمد و رفت۔ میلوں دور سے پانی ڈھونے والی خواتین کا گزر۔ تعلیم سے ناواقف یا اس کی برکات سے بے فیض کھیلتے کودتے بچے۔ الغرض ایسے ماحول میں بہروز کی پڑھائی سے دلچسپی دیدنی تھی۔ اس کی مثالیں، جملے اور مضامین اپنی ہی بستی سے متعلق ہوتی تھیں۔ اکثر استاد اس بات پر ناراضی کا اظہار بھی کرتا کہ بہروز جو تمہیں کہا جائے ویسا ہی کرو۔ میں تمہیں ہوائی جہاز پر مضمون لکھنے کے لیے کہتا ہوں تم اونٹ اور گدھوں پر لکھ کر لاتے ہو۔ کسی حد تک تو بہروز کی جانب سے وضاحت بھی درست تھی کہ ماسٹر صاحب جو چیز میں نے دیکھی ہی نہیں اس کی بیان کی گئی خوبیوں اور خرابیوں پر بھلا میں کیسے لکھ سکتا ہوں۔ اس قسم کے جوابات پر ماسٹر لاجواب تو ہو جاتا مگر اس کی مجبوری تھی کہ اس نے سب کے لیے ایک جیسے مرتب کیے گئے نصاب ہی کو پڑھانا تھا۔ ایک مرتبہ تو بہروز نے حد کر دی اور اس نے ماسٹر کو قسم دے کر پوچھا کہ ماسٹر صاحب آپ بھی جہاز میں سفر کر چکے ہیں یا لاہور کی سیر کی ہے اس پر نفی میں سر ہلانے کے علاوہ ماسٹر کے پاس کوئی جواب نہ تھا ....لیکن خواب دیکھنے اور اس کی تعبیر تلاشنے اور تراشنے پر بھلا کون سی پابندی تھی۔ بہروز (اپنے غریب بوڑھے باپ کو جو مزدوری کر کے اس کی پڑھائی کو یقینی بنانے کا تہیہ کر چکا تھا) اپنے باپ کو اپنے روز کے معمول کے مطابق پڑھائے جانے والے سبق سے اس لیے بھی باخبر رکھتا کہ باپ کو یہ تسلی ہو کہ اس کا بیٹا پڑھ رہا ہے اور اس کا دوسرا لالچ یہ تھا کہ اس طرح بار بار دہرانے سے اسے سبق بھی یاد ہو گا۔

اور یہ بھی کہتا کہ "بابا میں پائلٹ بنوں گا، میں سپاہی بنوں گا، میں ڈاکٹر بنوں گا، میں انجینئر بنوں گا، میں لیڈر بنوں گا۔" باپ بھی حیران تھا کہ آخر یہ کیا بنے گا۔ اسے تو بات سمجھ نہیں آتی لیکن بہروز جس روز جو پڑھتا اسی کے مطابق خواہش ظاہر کرتا۔ باپ نے ناسمجھی میں ایک روز ماسٹر سے سوال کیا۔ "آخر آپ میرے بیٹے کو کیا بنا رہے ہیں؟" ماسٹر نے جواب دیا۔ "جو اس کی خواہش اور پسند۔" باپ نے کہا۔ "یہ کیسی خواہش ہے کہ وہ روز ایک نئے شعبے کا انتخاب کرتا ہے۔"

ماسٹر نے سادگی سے جواب دیا۔ "بابا یہ بچوں کے ساتھ ہوتا ہے۔ اصل فیصلہ تو وقت ہی کرتا ہے۔"

جس پر بابا ناراض ہوا اور کہا کہ "اگر وقت ہی نے سب کچھ کرنا ہے تو میں اسے تمہارے پاس کیوں بھجواتا ہوں۔"

ماسٹر نے سمجھانے کی کوشش کی "کہ بابا میرا یہ مطلب نہیں۔ ابھی اس نے پرائمری پاس کرنا ہے پھر مڈل اور میٹرک۔ اس کے بعد کہیں جا کر اس کے مخصوص شعبے کا فیصلہ ہو گا۔

بابا نے کہا "اچھا ایسا کہو۔ سچی بات یہ ہے کہ میں اسے ڈاکٹر بنانا چاہتا ہوں۔ دیکھو کیسے بیماریوں سے لوگ مر رہے ہیں اور یہاں کوئی ڈاکٹر نہیں لیکن کبھی کبھار اس بات کا بھی خیال آتا ہے کہ انجینئر بن جائے۔ سنا ہے کہ انجینئر سڑکیں بناتے ہیں۔ ٹیوب ویل لگاتے ہیں بڑی بڑی بلڈنگیں بناتے ہیں۔ لیکن سچی بات پوچھو تو میرے وطن کو ایک غیرت مند سپاہی کی بھی ضرورت ہے جو ڈاکوؤں لٹیروں اور بستی کے دشمنوں سے اسے بچا کے رکھے۔ اور تو اور وہ غلام جان کہتا تھا کہ اسے لیڈر بناؤ گے تو وہ سب کچھ آ جائے گا جس کی آپ خواہش رکھتے ہیں۔"

ماسٹر نے کہا۔ "دیکھو ابھی تک آپ یہ فیصلہ نہیں کر پا رہے کہ اُسے بنانا کیا ہے۔ تو پھر وہ کیسے فیصلہ کر سکتا ہے کہ اُس نے کس شعبے کا انتخاب کرنا ہے۔ ابتدائی تعلیم میں فیصلے نہیں ہوتے۔ ایک خاص مقام پر پہنچ کر طالب علم اور ان کے والدین فیصلہ کر سکتے ہیں لیکن میری ایک گزارش ہے۔"

بہروز کا باپ فوراً بولا۔ "بولو ..... بولو۔"

ماسٹر نے جھجکتے ہوئے کہا۔ "آپ کو پتہ ہے کہ اس بستی میں والدین کی سب سے پہلی اور آخری خواہش بچوں کی فوراً شادی کرنا ہے۔ خدارا بہروز کے معاملے کہیں کسی سے اس قسم کا وعدہ نہ کرنا کہ اس کی پڑھائی جائے گی اور وہ اب تک اس سکول سے فارغ ہونے والے دیگر بچوں کی طرح مزدور کی حیثیت سے باقی زندگی

کسمپرسی میں گزارنے والوں کی صف میں شامل ہو جائے گا۔"

بہروز کا باپ یہ وعدہ لے کر گیا اور پھر بہروز اپنی پڑھائی کے حوالے سے پورے گاؤں میں نامور ہو گیا۔

مگر ایک صبح جب بہروز سکول کی جانب رواں دواں تھا کہ اسے روکا گیا کہ وہ آج سکول نہیں جائے گا کیوں کہ کل ہی ان کے سکول کو بم سے اڑایا گیا ہے۔

ایک کمرے پر مشتمل سکول زمیں بوس ہو چکا تھا۔ بہروز پھر بھی نہ مانا اور سکول کے قریب پہنچ کر اس کی تباہی کا منظر دیکھتا رہا۔ اس کی آنکھ سے موتی بن کر آنسو ٹپک رہے تھے۔ ماسٹر جو آلتی پالتی مار کر پہلے سے وہاں موجود تھا اور سکول کے ملبے کی جانب سکتے کے عالم میں دیکھ رہا تھا اور پاس ہی کھڑے ایک شخص کی اس تباہی سے متعلق سوال کے جواب میں کہہ رہا تھا کہ گاؤں کے والدین ایک مرتبہ پھر یتیم ہو گئے ہیں۔ ایک اس وقت یتیم ہو گئے تھے جب ان کا والد گھر کا سربراہ مرا ہو گا اور دوسری مرتبہ اس مادر علمی کے ڈھیر ہو جانے کے بعد وہ یتیم ہو گئے ہیں اور بچوں سے والدین کے سایہ سے بڑھ کر ایک سایہ چھن گیا ہے۔ دریں اثنا بہروز بھی قریب پہنچ چکا تھا اور اس نے بڑی معصومیت سے سوال کیا۔ "ماسٹر صاحب یہ کس ظالم کا کرتوت ہو سکتا ہے۔"

ماسٹر نے جواب دیا۔ "علم کے دشمنوں نے یہ سب کچھ کیا ہے۔"

بہروز نے دوسرا سوال داغ دیا۔ "وہ کون لوگ ہیں؟"

ماسٹر نے جواب دیا۔ "منفی سیاست کرنے والے لوگ۔"

بہروز نے کہا کہ "میں لیڈر بنوں گا اور آج کے بعد مثبت سیاست کروں گا۔"

ماسٹر نے کہا۔ "بیٹا علم کے بغیر مثبت سیاست ہو نہیں سکتی اور یہ چاہتے بھی ہیں کہ یہاں کوئی لیڈر پیدا نہ ہو۔"

یہ بات سن کر بہروز کی دوسری آنکھ سے بھی ایک آنسو ٹپک پڑا ....

☆☆☆☆

آصف ثاقب

ہندکو سے ترجمہ: امتیاز الحق امتیاز

چوڑیاں

لڑکیاں کس قدر خوش ہوئیں
جب نئی چوڑیوں کی کھنک سے کھلی
اُن کے من میں دھنک
چوڑیاں لڑکیوں کو ہیں بھاتی،
مگر
میں نے یہ بھی سنا ہے کہ ان کا
کوئی اور بھی کام ہے
اور بھی رنگ ہے
ایسے مردوں کو
جن کو بُری صحبتوں نے بُرا کر دیا
جن میں غیرت نہیں
جو وطن کی زمین پر فقط بوجھ ہیں
ایسے مردوں کو دیتی ہیں اب لڑکیاں
چوڑیاں
صرف باہیں بدلنے سے گہنے کے معنی
بدلنے لگے

☆☆☆☆

جعفر سید

ہندکو سے ترجمہ: ارشاد شاکر اعوان

وجُود

میں سمندر سے جدا ہونے والا
ایک چھوٹا سا قطرہ ہوں

میری یہ علاحدگی ہی میری زندگی ہے
اسی میں میرا آپ پوشیدہ ہے

یہی جدائی تو میرا وجود
میرے ہونے کی نشانی ہے
اسی میں سارے مزے ہیں

میں ایک چھوٹا سا قطرہ ہو کر
سمندر سے جدائی کا دکھ بھی سہوں
مگر جدا رہوں

☆☆☆☆

ناصر علی سید

ہندکو سے ترجمہ: حسام حر

لمحوں کا حصار

ان دنوں عجیب سا موسم ہے کبھی دھوپ کی شدت تو کبھی ٹھنڈی ہوا کا جھونکا۔ جب بھی رت بدلنے لگتی ہے تو یہی حالت ہوتی ہے بدلتے موسم کی یہ انگڑائیاں ایک طرف دلکش منظر پیش کرتی ہیں تو دوسری جانب حشر بپا کرتی محسوس ہوتی ہیں بڑے بوڑھے کہتے ہیں کہ اب تک موسم کو خاصا تبدیل ہو جانا چاہیے تھا لیکن بوڑھوں کے کہنے سے موسم کے بدلنے کی رفتار میں کوئی تیزی نہیں پیدا ہوتی وہ اسی بے ڈھنگی چال سے کروٹ بدل رہا ہے اور لوگ زچ ہو رہے ہیں چہرے کبھی بجھتے ہیں کبھی تپتے ہیں لیکن سب سے زیادہ وہ موسم کی اس آنکھ مچولی سے وہ پریشان ہو رہا ہے اسے ایک سندیسے کا انتظار ہے جس کا اس سے وعدہ کیا گیا تھا لیکن شرط یہ تھی کہ جب بھی دھوپ کی شدت میں کمی ہو جائے گی ٹھنڈی اور خوشگوار ہوائیں چلنے لگیں گی لوگوں کے چہرے پر جھنجھلاہٹ کی بجائے اطمینان نظر آنے لگے گا خوش خبری ملے گی مگر موسم کی تبدیلی کا یہ عمل اتنا سست رفتار ہو گیا ہے کہ وہ پریشان ہو رہا ہے اور اس کے دل میں خیال آنے لگا ہے شاید اب کبھی بھی موسم مکمل طور پر نہ بدلے اور وہ ہمیشہ سندیسے کے انتظار کی آگ میں جلتا رہے اسے یاد آتا ہے کہ بچپن میں جب بھی وہ پرندوں کو پنجرے میں بند کرتا تھا تو اس کا باپ اس سے کہا کرتا بیٹا پرندے قید ہونے سے بہت دکھی ہو جاتے ہیں اور بد دعا دیتے ہیں اس لیے انہیں آزاد کر دو لیکن وہ پرندوں کو چھوڑنا نہیں چاہتا تھا اور ان کی بد دعا سے بچنے کے لیے وہ ان کے پر کتر کر انہیں آزاد کر دیتا تھا۔

ایسے پرندے اکثر بلی کا نوالہ بن جایا کرتے تھے وہ سوچتا ہے کہ شاید کسی پرندے کی بد دعا سے آج اسے انتظار کی یہ سزا مل رہی ہے لیکن اب اگر وہ اس کیفیت میں کسی کو بد دعا دے تو یقیناً اس کی بد دعا قبول ہو جائے گی مگر وہ کس کو بد دعا دے وہ جو سندیسہ بھیجنے کے لیے موسم کے مکمل تبدیل ہونے کی عجیب شرط رکھ کر اسے عذاب میں مبتلا کر گیا ہے یا اس موسم کو بد دعا دے کہ وہ تبدیل کیوں نہیں ہو جاتا اسی الجھن میں کئی لمحے اس کی

گرفت سے پھسل پھسل کر اس کے پیروں کے گرد ایک حصار سا بنا لیتے ہیں لمحوں کا یہ حصار جب بلند سے بلند تر ہونے لگتا ہے تو فیصلہ کر لیتا ہے کہ اب اسے بہر حال بد دعاؤں پر اتر آنا چاہیے اور وہ بے اختیار موسم کو بد دعا دینے کا ارادہ کر لیتا ہے مگر اس کی حیرت کی اس وقت کوئی انتہا نہیں رہتی جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے دل اور ہونٹوں کے درمیان سارے رابطے منقطع ہو چکے ہیں۔

☆☆☆☆

شیراز طاہر

پوٹھوہاری سے ترجمہ: شیراز طاہر

چھوٹے قد کی بڑی عورت

ابھی اتنا زیادہ پالا نہیں پڑا تھا یہی کوئی سوہ، کاتک کے دن تھے لوگ گندم کی بجائی سے ابھی ابھی فارغ ہوئے تھے، میں صبح صبح کام سے فارغ ہوا تو سیدھا جلدی جلدی گھر پہنچا۔ روزانہ یہی فکر دامن گیر رہتی نہ جانے کیا ہو؟

روزماں ویسے بھی بیماری رہتی تھی اور پھر اوپر سے اس کے دن بھی قریب آ گئے تھے۔ بندہ تھوڑا کمزور یا لاچار ہو تو ویسے ہی چھوٹی چھوٹی باتوں پر چونک جاتا ہے۔ ویسے بہت بڑی چیز ہے آدمی کا حوصلہ نہیں ٹوٹنے دیتا، میں نے اسی فکر میں ڈوبے ڈوبے دروازہ کھولا۔ دیکھا رسوئی گھر کا دروازہ کھلا ہوا تھا، اور تھوڑا تھوڑا دھواں دروازے سے باہر نکل رہا تھا، میں نے ایک دم جھک کر دیکھا روزماں چائے بنانے کے بعد بیٹھی سلائیوں پر، ہونے والے بچے کے لیے سویٹر بن رہی تھی۔ میں نے اندر داخل ہوتے ہی کہا۔

"آج تو پھر سویرے سویرے اٹھ کھڑی ہوئی ہے۔ تجھے سو بار سمجھایا کہ سویرے نہ اٹھا کر تو اپنا خیال نہیں رکھتی، کہیں ٹھنڈ لگ گئی تو کام بہت بگڑ جائے گا۔ میرے پاس ان فضول خرچوں کے لیے پیسے نہیں ہیں اور نہ ہی تیرے لیے گاڑی کا بندوبست کر سکتا ہوں۔" میں یہ سب باتیں کرتا کرتا ایک طرف بیٹھ گیا، دھوئیں کی کڑواہٹ میری آنکھوں میں چبھنے لگی، لیکن میں نے پروا نہیں کی اور نہ ہی روزماں نے میری باتوں کا جواب دیا۔ بلکہ اس نے میری طرف ٹکا ٹک تکی اور چائے کا پیالہ بھر کر چارپائی کے بازو پر رکھ دیا اور ساتھ ہی بولی!

"تو صبح سویرے کی بات کر رہا ہے میں تو ساری رات آنکھ بھر کر نہ سو سکی۔ سلیمان کی بیوی رات کو بیمار ہو گئی تھی بیچاری مرتے مرتے بچی اگر ہسپتال نہ پہنچ پاتی تو نہ جانے کیا ہوتا؟" سلیمان آدھی رات کو پورے محلے میں پھرتا آوازیں دیتا رہا۔ رات بہت بیت گئی تھی، لوگ دروازوں کو تالے لگا کر سو گئے تھے تجھے تو پتہ ہے کہ

آج کل ان حالات میں دیر گئے دروازہ کون کھولتا ہے؟ کچھ بھی ہو سکتا ہے بیچارا بہت دیر تک آوازیں دیتا رہا سچ پوچھو تو میں بھی اکیلی تھی ڈرتی رہی لیکن مجھے اس پر ترس بھی بہت آیا۔ سوچا اللہ خیر کرے، پتہ نہیں کیا ہو گیا ہے۔ میں نے کھڑکی کھول کر پوچھا۔

"بھائی سلیمان خیر تو ہے؟"

جب اس نے ساری حقیقت بیان کی تو میں نے اسے اندر بلا لیا۔ ٹرنک میں سے جو میں نے اپنے لیے پیسے رکھے ہوئے تھے، نکال کر اسے دے دیے" روزماں کے بات کرنے کی دیر تھی کہ میرا پارہ چڑھ گیا اور چائے میری زبان سے آگے نہ ہو سکی۔ میرا منہ جل گیا، بڑی مشکل سے گھونٹ آگے کیا۔ مگر وہ مسلسل بولتی رہی

"سلیمان کے گھر چھوٹی گڑیا جیسی بچی ہوئی ہے، جتنی سفید اور گوری چٹی۔ اللہ کرے! میرے گھر میں بھی ایسی ہی بچی ہو۔ لیکن میرا دل یہ چاہ رہا تھا کہ چائے کا بھرا ہوا پیالہ اس کے منہ پر دے ماروں۔ بڑی آئی حاتم طائی کی بچی۔ خود کے لیے جانتیں ساتھ کو بسم اللہ۔"

اس کو میری باتیں سن کر یہ احساس نہیں ہو رہا تھا کہ میں غصے سے کتنا لال پیلا ہو رہا ہوں وہ تو اپنی خوبی بیان کر رہی تھی۔

"ڈاکٹر نے تو کہا تھا کہ اچھا کریں تو اسے کچھ دن ہسپتال میں رہنے دیں گھر لے جانے میں ابھی خطرہ ہے۔ اس کے وجود میں بہت کمزوری اور خون کی کمی ہے، ان بھوکے اور ننگوں کے گھر میں کیا تھا، چولہے میں راکھ بھی نہیں تھی۔ میں نے اپنے لیے رکھا ہوا سودا اٹھایا اور اس کو دے آئی، بیچاری ایک دو دن کھائے گی تو شاید ٹھیک ہو جائے، ابھی تو اس سے پہلو بھی بدلا نہیں جاتا۔" بس اتنی سی بات کرنا تھی کہ میرا پارا دوبارہ چڑھ گیا۔ چائے تو میں پی چکا تھا، دل کیا، کہ چٹیا سے پکڑ کر دیوار کے ساتھ پٹخ دوں۔ اور ساری سخاوت دھری کی دھری رہ جائے۔ مگر اسے اس حالت میں دیکھ کر میں غصے کو پی گیا اور کہا۔ "خود کیا کرو گی اور کہاں جاؤ گی؟ ماں کے گھر چلی جاؤ۔ تجھے پتہ ہے کہ یہ سودا، میں کتنی ذلالت اور مشکل سے لے کر آیا تھا۔" وہ نہ بولی۔ سر نیوڑے راکھ میں انگلیاں پھیرنے لگی اور مجھے وہ دن یاد آ گیا۔ جب میں رات کی ڈیوٹی دے کر سویرے سویرے کام سے فارغ ہو کر شیخ حیدر کی دکان کے سامنے مسکین حالت بنائے کھڑا اس کا انتظار کر رہا تھا، اس نے دکان کھولی اور مجھے دیکھے بغیر اندر چلا گیا مجھ سے بات بھی نہ ہو سکی کہ میں اس سے کہوں کہ مجھے کچھ دنوں کے لیے سودا ادھار چاہیے۔ وہ دکان لگا کر بیٹھ چکا تو میں بڑی مشکل سے اپنے منہ ہی میں بولا۔ "پتہ نہیں اس نے میری بات سنی

کہ نہیں، میں نے یہ بات اپنے دل میں ہی کہی تھی۔"

"کہ مجھے تھوڑا سا سودا اُدھار چاہیے بس اس اگلے مہینے تک' اور ساتھ ہی میں نے اس کو اپنی مجبوری بھی بتادی تھی ادھار نہ ہوتا تو بھلا گھر کی باتیں کون کسی سے کرتا ہے، اس نے میری طرف دیکھا اور اتنا بُرا منہ بنایا کہ جی میں آئی، کہ مجھے زمین نگل جائے یا آسمان اُچک لے، اس سے تو بہتر تھا کہ وہ میرے سر میں پانچ کلو کا تول دے مارتا لیکن اتنا بُرا منہ نہ بناتا۔ زندگی میں اتنے بُرے منہ والا آدمی میں نے نہیں دیکھا تھا سوچا جو آج اتنا بُرا منہ بنا رہا ہے وہ کل اس سے بھی بڑھ کر بُرا منہ بنائے گا، بہر حال اُس نے سودا شاپر میں باندھ کر لکڑی کے بینچ پر رکھا اور کہنے لگا۔

"صبح صبح میں کسی کو سودا اُدھار نہیں دیتا، میں نے تیرا بہت لحاظ کیا ہے اور پھر تو نے اپنی جو مجبوری ظاہر کی میں بول نہیں سکا مگر ایسا کرنا کہ پہلی تاریخ سے دوسری تاریخ نہ ہو"

میں نے شاپر کو اٹھانا چاہا، مگر شاپر مجھ سے نہ اٹھایا گیا، یوں محسوس ہوا جیسے شاپر بینچ کے ساتھ چمٹ گیا ہو یا پھر میری بانہوں میں طاقت نہ رہی ہو۔ دل میں آیا کہ سودا یہیں پڑا رہے اور خود چلا جاؤں، مگر نہ تو سودا چھوڑ سکتا تھا اور نہ ہی جا سکتا تھا، دل کو بہت آگے پیچھے کیا، بہلایا پھسلایا دل سے ساری باتیں نکالنے کی کوشش کی، اور پورے زور کیساتھ شاپر کو اٹھایا کندھے پر رکھا یوں محسوس ہوا جیسے شیخ حیدر نے سودا نہیں پتھر کی سِل میرے کندھوں پر رکھ دی ہو۔

میں نے زندگی میں سودا اُدھار نہیں لیا تھا، شرم کے مارے بازار کی سمت جانے کو جی نہ چاہے، اور نہ ہی بس یا تانگے پر بیٹھنے کو دل چاہے۔ غیرت اور شرم کے مارے لوگوں سے ملنے کو جی نہ چاہے۔ حالاں کہ میں نے اتنا بڑا قصور تو نہیں کیا تھا۔ اور پھر کسی کو کیا معلوم؟ میں یہی سوچتے سوچتے ریلوے لائن کی پٹڑی کے ساتھ ساتھ پیدل چلنے لگا، کیوں کہ اس طرف آمدورفت بہت ہی کم تھی۔ دور جا کر ایک دو واقف آدمی آتے دکھائی دیے۔ مگر میں خود ہی کنی کترا گیا۔ تھوڑا اور آگے آیا تو گاؤں کے لڑکے بالے مویشیوں کو پٹڑی پار کرا رہے تھے جی چاہا کہ آگے بڑھ کر ان کی مدد کروں۔ نہ جانے بچوں سے بھی کیوں شرم سی آنے لگی اور کندھے پر اُٹھایا ہوا شاپر کسی چڑیل کی طرح لمبا ہو کر میرے پیروں سے لپٹنے لگا۔ مجھے عجیب سے خوف نے گھیر لیا اور ہلکا ہلکا پسینہ میرے ماتھے پر آنے لگا، میں نے سر پر لپیٹا ہوا گمچھا اتارا اور گلے میں ڈال لیا۔ ہلکی ہلکی ہوا لگنے سے میرے حواس ٹھکانے آئے، دیکھا پھاٹک بھی قریب آ گئی تھی، جوں ہی پھاٹک کراس کی تو چھوٹا منا دوڑتا ہوا میرے

پاس آ گیا۔ اسے سکول سے چھٹی ہو گئی تھی، گود میں لیتے ہی میرے سینے میں ٹھنڈ پڑ گئی، ساتھ یہ بھی خیال آیا کہ زندگی کتنی مشکل ہے؟ مجھے اس کا آج اندازہ ہوا تھا، منے کے وقت تو ماں زندہ تھی، کسی کام میں مشکل پیش نہیں آئی۔ نہ مجھے سودے کا پتہ تھا اور نہ ہی بچے کو سنبھالنے کا۔ آہ، ماں کتنا سکھ دیتی ہے۔ آدمی کو آدمی کی قدر اُس کے مرنے کے بعد ہی آتی ہے۔ اب پتہ چلا کہ بچہ کیسے جنتا ہے اور اب تو اس کو پالنا بھی خود ہی پڑے گا۔

میں یہ ساری باتیں سوچتا سوچتا بہت دور نکل گیا تھا، کہ روزماں نے چائے کی پیالی دوبارہ بھر کر میرے ہاتھ میں دینے کی کوشش کی تو میں چونک سا گیا اور اپنے خیالوں سے واپس آ گیا۔ لیکن میں نے محسوس نہیں ہونے دیا۔ میں نے جوں ہی چائے کا گھونٹ بھرا، روزماں نے وہی قصہ دوبارہ چھیڑ دیا۔

"سلیمان بے شک بڑا آدمی سہی، لوگوں کی نظروں میں بھی اور جوا ریا سہی، واقعی ان جیسے لوگوں سے کوئی بھی منہ نہیں لگاتا۔"

"چھوڑ، چھوڑ، مجھے سب پتہ ہے، مجھے بتانے کی ضرورت نہیں۔ پچھلے ہفتے اُس نے ہمارے بیل کے گلے سے رسی اتار لی۔ رسی بھی کوئی چیز ہے؟ چور کہیں کے تو ان پر ترس کھاتی ہے۔ میں تو ان کے منہ بھی نہیں لگتا۔ یہ لوگ ہمدردی کے قابل نہیں ہیں تُو ان کو نہیں جانتی۔ ایسے لوگوں کے ساتھ نیکی کرنا ریت میں پیشاب کرنے کے مترادف ہے۔ دل تو یہی کرتا کہ تجھے ماں کے گھر چھوڑ آؤں، چار دن رہے گی تو تیری سخاوت ڈھیلی ہو جائے گی۔"

پتہ نہیں وہ کون سی مٹی سے بنی تھی، میری باتوں کا اس پر ذرا اثر نہیں ہو رہا تھا۔ میری سمجھ میں کچھ نہیں آ رہا تھا کہ اسے کیا کہوں؟ مارنے پیٹنے کے قابل تو وہ تھی نہیں، زبانی کئی مرتبہ سمجھا چکا تھا۔" وہ گھٹنوں پر ہاتھ رکھ کر ذرا کراہتے ہوئے اٹھی اور میرے کندھے پر ہاتھ رکھ کر کہنے لگی۔

"میں تو ماں کے گھر چلی جاؤں گی، یہ بات نہیں، میرا اللہ مالک ہے وہ کوئی نہ کوئی سبیل خود ہی نکال دے گا۔ دیکھو آدمی تو ہر جگہ اچھے اور بُرے ہوتے ہیں، مگر بھائی بندی بھی تو کوئی چیز ہے۔ کیا ہمارا اتنا بھی فرض نہیں بنتا؟ تو کہہ..... میں غلط کہہ رہی ہوں؟""

میں اسے کوئی جواب نہ دے سکا، اور کمرے میں جا کر سوچنے لگا، کہ روزماں نے اتنی بڑی بات منہ سے کیسے نکال دی؟..... یا پھر اُس کا قد میرے قد سے بڑا ہو گیا تھا۔

☆☆☆☆

فیصل عرفان

پوٹھوہاری سے ترجمہ: فیصل عرفان

تبدیلی

بدامنی کے بادل اب تو
شہروں میں کیا
گاؤں گاؤں منڈلاتے ہیں
گاؤں جن کی بابت راوی
چین ہی چین لکھا کرتے تھے
لیکن اب بارود کی بو سے
گلیوں گلیوں
آگ لگی ہے
اونچے لمبے پیڑوں والے
کھیتوں کھیتوں
ہرے بھرے موسم کے مسکن
خوف کی چادر اوڑھ چکے ہیں
پیار کی باتیں کرنے والے
درد سے رشتہ جوڑ چکے ہیں

☆☆☆☆

رستم نامی

شنا سے ترجمہ: رستم نامی

غزل

تمھیں کیا خبر، اے دوست! کتنا نقصان ہوتا ہے
ذرا اچھی طرح سوچ لو یہ عشق کا راستہ دشوار ہے
لوگوں کو آپس میں لڑا کر اپنا اقتدار چمکاتے ہیں
ایسے اچھے کام کرنے والے ملک کہلاتے ہیں
ان اونچے پہاڑوں پر بھی ضرور لوگ ہوں گے
ان اونچے پہاڑوں پر بھی میدان ہوں گے
دوسرے لوگوں کے لیے یہ جیسے بھی ہوں
ہمارے لیے یہ تُمھیں آسمان کا درجہ رکھتے ہیں
اے نامی! یہاں تو سارے پورے نہیں ہوتے
انسان کے دل میں سینکڑوں ارمان ہوتے ہیں

☆☆☆☆